[ARTE OBJETUAL] LA RUPTURA DEL S. XX



[1º AF]

Juan Gassent Sanmartín · José Olmedo Ruzafa · Marcos Jiménez Solsona · Elisa Marinova David Castillo Martín · Mónica Hernández Estupiñán · Noelia Jiménez Roig · Júlia Pedro Martínez · María Alcalá Gastaldo · Isabel García Giménez · Carlos Caro Díaz · Isabel Navarro Nohales · Andrei Warren Perkovic · Álvaro Rubio Mateu

ESCULTURA I
Carmen Lucía Navarrete Tudela

ÍNDICE

Principio... 7

El cubismo y el principio collage 9

El constructivismo y el materialismo 13

Las formas del ready-made y los dadaístas 29

El objet-trouvé del surrealismo 41

El objet-trouvé en el surrealismo español: Dalí, Miró, Oscar Domínguez 49

El assemblage y la crítica en el arte inglés y europeo 59

El objeto pobre en el Arte Povera 67

El assemblage y la sociedad de consumo en el arte pop americano 75

Nuevos realismos y el movimiento suport/surface 89

Objetos lúdicos y oníricos en poesía material de Fluxus 95

Poética del objeto, en Brossa y Madoz 113

La recuperación del objeto y de las imágenes en la escultura nglesa de los 80s y 90s 121

La recuperación del objeto y de las imágenes en la escultura americana de los 80s y 90s: commodity sculpture 127

El junk art y el arte del reciclado 131

...y Fin 139

PRINCIPIO...

En este trabajo de investigación sobre “El mundo del objeto en el arte moderno y contemporáneo”, se trata, de forma cronológica, el progreso artístico de la época vanguardista, dónde el objeto material cobró una gran importancia.

La revolución en la pintura con el cubismo y el collage, de la mano de Picasso y Braque, trajo el abandono de la pintura y la escultura representativa, dando paso en el campo escultórico a un especial interés por el volumen y la construcción con materiales industriales dejando de lado el cuerpo humano como tema principal en este ámbito artístico.

Con el ready-made y el dadaísmo, se da un paso más allá hacia lo ruptura con el tradicional arte escultórico. Basados en cuestionar el concepto de arte, los artistas de este movimiento, encabezados por Duchamp, encuentran la expresión artística en objetos cotidianos por medio de una descontextualización de los mismos. Este concepto de encontrar el arte en los objetos meramente prácticos y asociados a una única utilización, dándoles un sentido paralelo, se conoce con el término francés object-trouvé (objeto encontrado) y que tomó como modelo el movimiento surrealista español e internacional, así como el resto de los movimientos posteriores.

Entre estos movimientos se encuentran Fluxus y el arte povera, el primero abarcó obras de todo tipo dotadas de gran ambigüedad, hasta el punto que algunas obras eran consideradas artísticas únicamente por los componentes del movimiento. El arte povera, por otro lado, muestra la capacidad de creación artística por medio de materiales humildes y de carácter pobre, así como materiales utilizados, desechos, materiales extraídos de la naturaleza, como hojas, madera, piedras, ramas, objetos de metal o vidrio.

Ya en 1961, se reconoce de forma internacional en Nueva York la técnica del assemblage, consistente en el expresionismo abstracto mediante la unión de objetos y/o materiales para la realización de obras artísticas tridimensionales. Al mismo tiempo, en Francia, nace el Nuevo Realismo que critica la sociedad en la que viven basada en el consumo y la producción en masa, utilizando materiales ya utilizados por esta misma sociedad. Años más tarde, también en Francia, nace el movimiento suport-surface, en el que el tema de la obra pasa a ser secundario, cobrando importancia el soporte, la superficie, el color y las texturas.

Esta materialización de conceptos llega igualmente a la poesía de la mano de Joan Brossa, quien rompe la frontera entre la poesía y las artes plásticas, buscando y encontrando la expresión poética en objetos. Chema Madoz, por su parte, traslada esta poética del objeto a la fotografía.

Del pop art, surge en la década de los 80 el movimiento Comodity Sculpture, en el que el interés por el marketing y la forma de vender el producto, lleva a la conclusión de que todo puede ser arte, si eres capaz de justificarlo.

Por último, el movimiento que cierra este trabajo es el junk-art, que influenciado por ese proceso de reciclado en la basura que se llevaba a cabo en el mundo, trató de dotar de una utilidad artística a objetos que habían dejado de resultar útiles, pasando a ser basura.



EL CUBISMO Y PRINCIPIO DEL COLLAGE

Juan Bta. Gasent Sanmartín



Picasso "Tres Mujeres 1909"

1. NACIMIENO Y EVOLUCIÓN DEL CUBISMO

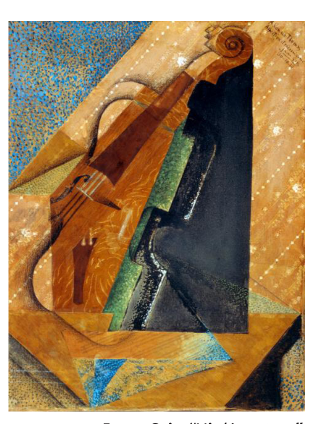
CEZANNE (1839 – 1909) DE CEZANNE AL CUBISMO

Cezanne con su pintura, especialmente la de los últimos años, enseño a reducir las formas a su estructura geométrica (superando la disolución de la forma impresionista). Los cubistas, rebasando la lección, tradujeron los temas pictóricos en cubos, cilindros y conos, densos conjuntos de figuras simplificadas, descomponiendo los volúmenes en un mosaico de planos.

Michael Howsard.

Podemos convenir en que Cezanne interpretó la naturaleza (la realidad) simplemente reducida a conos, cilindros y esferas.

Los temas más representativos del cubismo de Cezanne son el los 10 últimos años (1886 – 1906).



Juan Gris "Violín 1914"

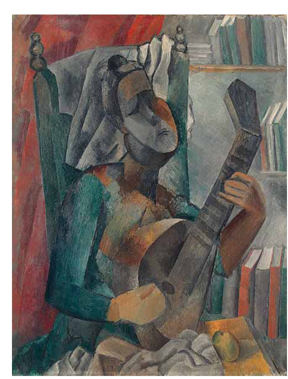


2. EVOLUCIÓN DEL CUBISMO (1907 -1914)

PICASSO, BRAQUE Y JUAN GRIS

Si el impresionismo es saludado como la aurora de la disolución, el cubismo es la gran alternativa revolucionaria en la que cristaliza la ruptura radical con la tradición renacentista y sus estribaciones naturalistas o académicas, y se traspasan los umbrales del siglo XX. A caballo entre los siglos y durante la primera década del nuevo hemos sido testigos ya de lo que denominaríamos el "Estallido de los referenciales", es decir, de un desdoblamiento, preñado de consecuencias y signo de modernidad, entre los valores comunicativos y los valores autónomos de cada uno de los elementos pictóricos.

Simón Marchán Fiz.



Picasso "Mujer con Mandolina"

Pero si en los diferentes ismos la alteración de los tonos locales habituales tenía como secuelas imparables las primeras transgresiones de la representación artística.

En el cubismo se consuma la deconstrucción compleja del sistema espacial de la representación tridimensional, produciéndose un corte histórico y conceptual irreductible a cualquier precedente y con unas consecuencias todavía imprevisibles cara al futuro.

A pesar de lo mucho que se ha dicho sobre el cubismo, hasta los años setenta su entendimiento ha estado más marcado por los tópicos críticos de los primeros como los de G. Apollinaire, A. Gleizes y Metzinger o Kahweiler, y por los artistas secundarios que por un análisis fundado en las obras en si mismas y en los tres grandes: Picasso, Braque y Juan Gris.



J. Gris "Frasco Botella y Cuchillo"





Picasso; en 1907 apunte o boceto de Cinco Desnudos para las Señoritas de Aviñón y cuadro finalizado en 1907.

Tópicos tales como los de sus relaciones con la escultura africana o como Cezanne, el mostrar la realidad en sus esencias geométricas o como una representación desde los puntos de vista, por no referirnos a los que lo reconducen a un solemne a priori Kantiano o a ser una demostración, si no un reflejo disfrazado, de la teoría de la relatividad, la cuarta dimensión u otras hipótesis matemáticas no euclidianas, o una verificación de ciertas hipótesis perceptivas, solo tendrán algún sentido si se repara y se hallan pertinencias en las obras mismas. Pero por fortuna, tras las revisiones historiográficas recientes, las exposiciones sucesivas o la edición de algunos cuadernos de dibujos y otros documentos, estamos en condiciones de abordar la complejidad de un ismo que, todavía menos que los restantes, consiente generalizaciones indiscriminadas.

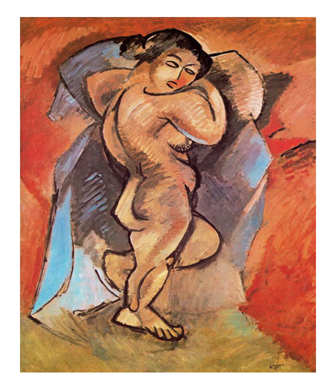
Braque; continua realizando paisajes fauvistas hasta el verano de 1907, luego se introduce en el cubismo.

Juan Gris; se consolida en el cubismo en 1912, es el más tardío de los tres artistas.

3. EL CUBISMO SINTÉTICO Y EL PRINCIPIO DEL "COLLAGE" (1912 – 1914)

Picasso, descubre el "collage", una técnica de consecuencias imprevisibles para el arte de nuestro siglo.

En efecto, la Naturaleza muerta con silla de rejilla (mayo de 1912) es el primer experimento donde los fragmentos de variedades extra – artísticas son integrados en el contexto de un cuadro.



Braque, "Gran Desnudo" 1908



Braque, "Hombre con Guitarra" 1911



Juan Gris, "Homenaje a Picasso" 1912



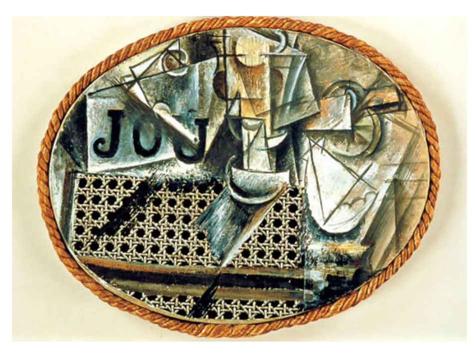
Juan Gris, "Retrato de Josette" 1916

Picasso, en este primer cuadro como en el segundo, violín, vaso, pipa y tintero son ovalados.

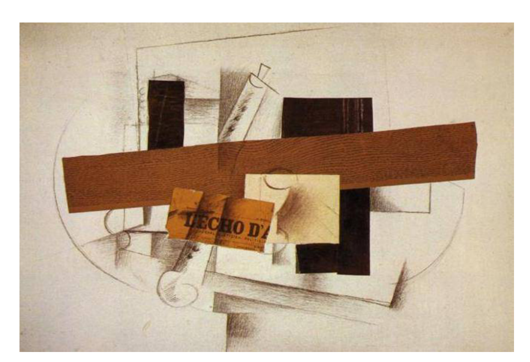
Braque, fue el que experimento con los primeros papier colle, el equivalente al “collage” del en su acercamiento a los materiales encontrados e incorporados al nuevo contexto del arte.

Picasso incorpora recortes de periódicos, precintos de marcas comerciales, programas de cine y otros materiales encontrados.

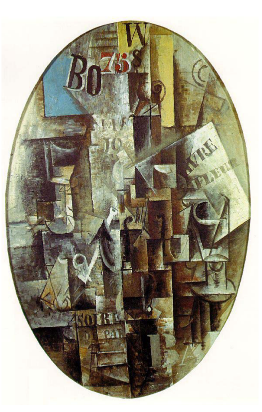
Los resultados son obras planas y articuladas con mucha claridad, que recurren a técnicas mixtas del óleo, el guache, el dibujo a carboncillo o lápiz y de papel pegado, se inscriben plenamente en el cubismo sintético. (Vaso y Botella de Suze y Guitarra 1913).



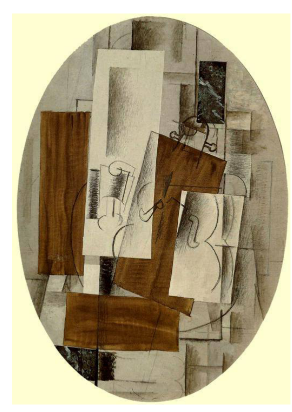
Picasso, “Naturaleza muerta con silla de rejilla (mayo de 1912)



Braque, “Clarinete” 1913



Picasso, “Violín, vaso, pipa y tintero”



Braque, “Violín y vaso” 1912-13.



Picasso,”Guitarra” 1913



Picasso, “Vaso y Botella de Suze” 1913



EL CONSTRUCTIVISMO Y EL PRODUCTIVISMO

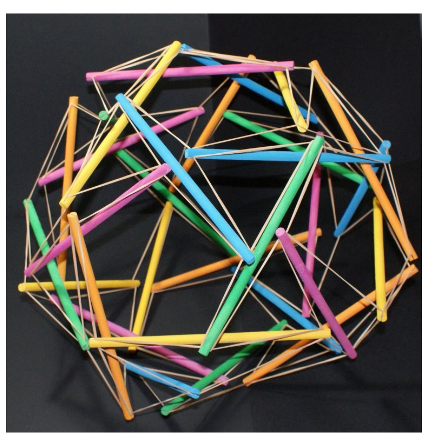
José Olmedo Ruzafa

1. INTRODUCCIÓN

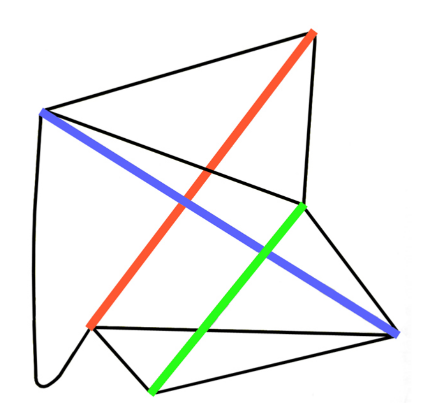
En noviembre de 1921 los constructivistas deciden abandonar el "caballetismo" para pasar a la producción.

Constructivismo y productivismo: los primeros querían esa revolución a partir dde la forma, y de la abstracción, y los segundos, a través de un arte aplicado.

: Los años 1912-1914 fueron de capital importancia en la vanguardia. Nuevas formas de hacer pintura como la abstracción y el collage rompieron con la pintura repressentacional, y nuevas formas de hacer objetos como la construcción y el readymade cuestionaron las esculturas figurativas, del mismo modo que la atención al cuerpo humano fue desplazada por nuevas exploraciones de materiales industriales y productos comerciales. Lo que sucedió fue que se aceptaron "los materiales, el volumen y la construcción" como nuevos cimientos.



Karl Ioganson realiza, para una exposición en Moscú en 1921, la primera estructura en equilibrio mediante la aplicación de tensión



2. DILENOGRÁFICO-CONSTRUCTIVISMO

El Constructivismo es un movimiento de vanguardia que surgió en Rusia hacia 1913. Nació varios años después que la Revolución de 1905, considerada la propulsora de la Revolución Rusa de 1917 con la que se elimina el gobierno zarista y se crea la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Los artistas rusos ayudaron a través del arte a esta revolución, ya que estaban en contra del antiguo orden social y del arte conservador. Esta vanguardia implicaba que todas las obras que se realizaran fueran una construcción, la obra debía articularse como un edificio y por lo tanto se debía realizar con métodos similares a la realización de un edificio. De ahí el carácter rígido y matemático que poseen muchas obras. Fue en este contexto político, económico y social en el que el constructivismo se desarrolló, traspasó fronteras e influyó de forma notable en el diseño gráfico y en la tipografía de ese siglo.

3. ARTISTAS CONSTRUCTIVISTAS

Alexander Rodchenko

Ioganson

Konstantin Medunetsky

Aleksei Gan

Georgy, hermano de Rodchenko

Stepanova

Vladimir Tatlin



Tatlin

Lissitzky

Kandinsky

Malevich

Gabo

Pevsner

La obra de Tatlin fue inmediatamente alabada por artistas en Alemania como una revolución en el arte: una foto de 1920 muestra a George Grosz y John Heartfield sosteniendo una pancarta diciendo «El arte está muerto. ¡Larga vida al arte de la máquina de Tatlin!»,

Stepanova o Liubov Popova lograron crear una línea de diseños textiles que se fabricaron en serie (único éxito de los productivistas)

Tatlin también logró trabajar en una fábrica decorando objetos. No aguantó mucho tiempo esta tarea. Cuando volvió a su estudio, nunca se fabricó los objetos utilitarios que creó. Ejemplos: una horrenda estufa, una silla de madera, una máquina voladora leonardesca (una especie de bicicleta con alas)

Ioganson fue contratado como inventor. Fue el único que logró participar activamente en la producción de objetos. Los constructivistas en otro contexto habrían tenido éxito, sus esculturas eran semejantes a las esculturas extensibles propuestas por Kenneth Snelson y Buckminster Fuller a finales de los 40 y principios de los 50, ahora llamadas "Sistemas de tensegridad", consideradas hoy como un paso importante en la historia de la tecnología de la construcción. Pero nadie estaba allí para reconocer que se había cruzado el puente: Tenemos que explicar la "Gran cosa" que el constructivismo ha traído.

Sin embargo, es nuevo espíritu a partir de 1922 dio importantes frutos en el campo de la propaganda de la revolución. La creación de carteles, escenografías, puestos de agitación, exposición y diseños de libros se convirtió en el trabajo de los constructivisitas.

4. EL CONSTRUCTIVISMO (DEFINICIÓN E HISTORIA)

El movimiento constructivista nació por gran influencia del cubismo en artistas como Vladimir Tatlin, que regresó a Rusia después de conocer la obra de Pablo Picasso o Juan Gris. Aunque este movimiento fue breve, tuvo una importante influencia en el diseño gráfico.

El constructivismo evolucionó paralelo al suprematismo, aunque tienen notables diferencias como la búsqueda del bien común del arte.

La URSS adoptó este movimiento para aplicarlo al diseño gráfico y realizar carteles propagandísticos de la revolución. La tendencia fue seguida con interés desde el extranjero.

En 1920 los artistas Gabo y Pevsner publicaron el Manifiesto Realista en el que incluyeron por primera vez el término “constructivismo”. Fue en ese momento en el que se empezaron a diferenciar dos tendencias:

Por un lado la encabezada por Tatlin y Rodchenko, de carácter utilitario que servía a la revolución. En 1921 un grupo de artistas se organizaron para que sus compañeros dejaran de hacer cosas “inútiles” y sirvieran al comunismo con el arte de una forma totalmente antiburguesa. Una de sus obras más conocidas es el Monumento a la III Internacional de Tatlin, aunque nunca se llegó a realizar, como sucedió con gran frecuencia en la URSS.

La otra tendencia defiende la estética y la libertad. Un representante de esta tendencia fue Kandinsky, que en Europa defendió el arte abstracto, sin formas reconocibles, y usó la música cromática para crear sus obras.

Rechazando esta última tendencia, Aleksei Gan diseñó el folleto Konstruktivizm (Constructivismo), donde criticaba a los artistas que como Kandinsky apostaban por el arte abstracto. También escribió los principios del constructivismo:

Arquitectura: para Gan representaba la unificación de la ideología comunista con la forma visual.

Textura: la naturaleza de los materiales y cómo estos son empleados en las construcciones.

Construcción: es el proceso creativo y la búsqueda de leyes de organización visual.

En el año 1922 se realizó en Berlín (Galería Van Diemen) la primera gran exposición con obras de estilo constructivista, a la misma vez que algunas revistas de Europa se hacían eco del constructivismo ruso, hablando sobre todo de Lissitzky (1890 - 1941). Éste fue el máximo representante de los principios que proponía Aleksei Gan e influyó mucho en el desarrollo del diseño gráfico. Gracias a Marc Chagall, Lissitzky, el polifacético fotógrafo, pintor, arquitecto, tipógrafo y diseñador gráfico, que también contribuyó al suprematismo se convirtió en profesor de la Escuela de Arte en Vitebsk.

Esta generación de jóvenes artistas soviéticos trataron de unir los principios del comunismo con los del constructivismo, para así crear un conjunto de espiritualidad de la humanidad y hacer que el espectador pudiera ser un sujeto activo ante la obra de arte.

A pesar de la innegable importancia del constructivismo para la gráfica y el diseño industrial soviéticos, la inestabilidad que se produjo en el gobierno revolucionario hizo que los artistas que no abandonaron el país fueron conducidos a la pobreza, los que tuvieron más éxito fueron los que se trasladaron a ciudades de Europa o de Estados Unidos, y muy pocos proyectos constructivistas se llevaron a cabo, como sucedió con el Monumento a la

III Internacional de Tatlin. De esta manera el constructivismo se limitó a las exposiciones, decorados teatrales, muebles y grafismos, influenciando la arquitectura moderna y el minimalismo.

5. CARACTERÍSTICAS DEL CONSTRUCTIVISMO APLICADO AL DISEÑO

El constructivismo aplicado al diseño logró gran aceptación dentro y fuera de Rusia. Son muchas las características relacionadas con este movimiento. Alguna de ellas son comunes con otras vanguardias como el Cubismo, el Futurismo, el Suprematismo y el Dadaísmo. El contructivismo reflejado en el diseño posee diversas características:

- Los representantes no ven sus obras como arte. La técnica y el proceso para elaborar el producto son de gran importancia.

- Predomina lo tridimensional, la escultura, la arquitectura y el diseño industrial.

- Se asocia a la producción industrial y sus composiciones son construidas matemáticamente.

- Se dedicaron al diseño de carteles, de moda, tipografías, fotografía, arquitectura interior, propaganda, ilustraciones, etc.

- La obra se comunica con el espacio que la rodea o penetra. Se valora la simultaneidad del espacio, el tiempo y la luz.

- La misma consta de elementos (frecuentemente transparentes) de formas geométricas, lineales y planas.

- Hace hincapié en lo abstracto, pero relacionado con la industria y la técnica.

- Estilo basado en líneas puras y formas geométricas y pesadas.

- Los objetos son geométricos y funcionales.

- Rechaza al arte burgués. Se evitó el ornamento.

- Materiales simples: madera, metal, yeso, alambre, plástico, cartón, vidrio y elementos modernos que simbolizan el progreso.

- Uso de los colores naranjo, rojo, azul, amarillo, negro y blanco (tanto en afiches como en objetos).

- Para la decoración se emplean motivos suprematistas, o sea formas geométricas sobre un fondo blanco y plano (como en el caso de la cerámica).

6. TENDENCIAS EN EL CAMPO DE LAS ARTES Y AUTORES. AÑOS 20

La Revolución Soviética, con la finalidad de suplantar el sistema capitalista por esquemas más democráticos y una justa distribución de bienes, buscó nuevas formas de expresión a su vez relacionadas con esto. Con esta idea Vladimir Tatlin, Kasimir Malevich, Alexander Rodchenko, Wassily Kandinsky, Naum Gabo y El Lissitzky, artistas de la época, promovieron una estética y aproximación al diseño asociada a la producción industrial y revolucionaria. Las composiciones de estos autores están construidas matemáticamente y el componente espacio/tiempo es fundamental.

"Dejemos el pasado a nuestras espaldas como una carroña. Dejemos el futuro a los profetas. Nosotros nos quedaremos con el hoy".

Es a partir de 1920, con el "Manifiesto realista o constructivista" (escrito por los hermanos Gabo y Pevsner), cuando se crean las dos principales tendencias del constructivismo:

TENDENCIA REPRESENTADA POR MALEVICH, EL LISSITZKY, KANDINSKY, GABO Y PEVSNER

Tendencia simplemente estética (frente a la otro de carácter utilitario) defiende la libertad de creación. Estos artistas se inspiraban en la producción técnica desde un punto de vista estético. Abandonaron el ámbito puramente material y se dedicaron a todos los ámbitos artísticos: diseño de carteles, de moda, tipografías, fotografía, arquitectura interior, propaganda, ilustraciones. Llega a Europa en 1921 y 1922, y sus representantes defienden lo subjetivo en la obra de arte (se volcarán al Suprematismo).


Obra de Malevich

Kazimir Malevich (1878-1935), pintor abstracto y teórico ruso y máximo exponente del cubismo y el suprematismo en Rusia, en este último movimiento forma un grupo (al que más tarde se adhiere El Lissitzky) llamado UNOVIS (Afirmantes del Nuevo Arte).

Trabaja con estructuras planas y formas bidimensionales que casi dan la ilusión de tridimensionalidad, pero no lo son. Malevich fundó un estilo de pintura de formas básicas y de color puro al que llamó Suprematismo, y del que fue máximo exponente. Después de trabajar al modo del futurismo y del cubismo, Malevich creó una abstracción geométrica elemental nueva; no objetiva y pura.

El estilo rechazaba tanto la función utilitaria como la representación gráfica, pues Malevich buscaba "la expresión suprema del sentimiento, sin buscar valores prácticos, ni ideas, ni la tierra prometida".


Taza de Malevich

El constructivismo recibió gran influencia del suprematismo, como por ejemplo en la cerámica constructivista, que solía estar decorada con motivos suprematistas (formas geométricas sobre un fondo blanco y plano), lo que producía una fuerte impresión de dinamismo y modernidad.

Sus composiciones son construidas matemáticamente y sus motivos no son ni objetos reales ni fantasías libres del artista, y esto no sólo para Malevich, sino que es aplicable a todos los artistas que formaron parte del movimiento.

El lissitzky (1890-1941) fue un artista ruso, fotógrafo, maestro, tipógrafo y, sobre todo, diseñador y arquitecto, posiblemente la personificación del ideal constructivista, y el autor que podría considerarse iniciador del Diseño gráfico.

Tuvo gran influencia en el contructivismo soviético gracias a sus estructuras tridimensionales.

Las propiedades matemáticas y estructurales de la arquitectura se convirtieron en las bases de su arte. En 1919 se unió al cuerpo de profesores de la Escuela de Arte en Vitebsk, Malevich (amigo y mentor) daba clases ahí y este fue la influencia más importante para Lissitzky, ambos contribuyeron al desarrollo del suprematismo (creado por el primero, estilo de pintura de formas básicas y color puro).

Lissitzky desarrolló un estilo de pintura al cual denominó PROUNS: proyectos para el establecimiento de un arte nuevo, que introdujo ilusiones tridimensionales en contraste con las estructuras y abstracciones planas de Malevich. Sin embargo sufre un cambio a raiz de la revolución rusa a partir de 1917, y “De reproductor, el artista se ha convertido en constructor de un nuevo universo de objetos”.

“Golpea a los blancos con la cuña roja”, El lissitzky, 1919

En 1920, El lissitzky se acerca a Vladímir Tatlin y al constructivismo, movimiento al que hizo una contribución de primer orden. Aportando en las dos tendencias. Como diseñador gráfico, Lissitzky no decoraba el libro, lo construía al programar visualmente el objeto completo. Propugnó el potencial del montaje y del fotomontaje para mensajes de comunicación compleja.

La composición tipográfica y las imágenes fotográficas eran empleadas como material de construcción para armar páginas, portadas y carteles.



“Composición nº 218”, Kandinsky, 1919

A la derecha, composición de Lisstizky donde se aprecian las características formas geométricas sencillas del constructivismo y el uso intensivo de los 3 colores: rojo, blanco y negro.

Vassily Kandinsky (1866-1944) fue realmente un místico que aborrecía los valores del progreso y de la ciencia, y anhelaba la regeneración del mundo mediante un nuevo arte de pura interioridad. El estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 lo devuelve a Rusia, donde la Revolución de 1917 promueve una de las vanguardias artísticas más activas y singulares del siglo XX.

Los postulados espiritualistas y románticos de Kandinsky encajaban mal con el radicalismo de constructivistas y suprematistas, sin embargo Kandinsky empieza a pensar en los ob-

jetos reales y en su función, al igual que lo hicieron Rodchenko y los constructivistas; nos devuelven a la realidad de la vida.

El color, el punto y la línea serían vistos como elementos puros y eternos que transmiten la esencia del movimiento, la musicalidad y la armonía que parte de un principio de necesidad interna.

Su labor en diferentes organismos dio lugar a la creación de museos por toda Rusia. Propuso un proyecto pedagógico para el Institututo para la Cultura Artística (INCHUK) que fue rechazado, y el cual se basaba en el estudio del color junto a conocimientos médicos, fisiológicos y químicos, incluso conocimientos en el campo de la magia.

Kandinsky fue acusado por los constructivistas de subjetivista y de psicologizar el proceso artístico, no apreciaron de él el hecho de que estuviese preparado para pasar a una tercera dimensión que olvidaba la pintura y se centraba en las construcciones. Tras estos conflictos se produce la salida de Kandinsky de Rusia a Alemania. En este periodo posterior pasó a formar parte del cuerpo de profesores de la Bauhaus. (1922).

Naum Gabo (1980-1977) fue un escultor prominente del constructivismo, así como un pionero del Arte cinético.

Gabo nació en Rusia en una familia judía de seis hermanos (entre los que se encontraba Pevsner, motivo por el cual adoptó el pseudónimo de Gabo), además de su ruso natal dominaba el idioma alemán, francés e inglés, lo cual le ayudó a viajar frecuentemente a lo largo de su carrera. Gabo estudió en Munich medicina y ciencias naturales.

Además asistió a cursos de historia del arte a cargo de Heinrich Wölfflin. En 1912 descubrió el arte abstracto en una escuela de ingeniería de Munich, y conoció a Kandinsky.

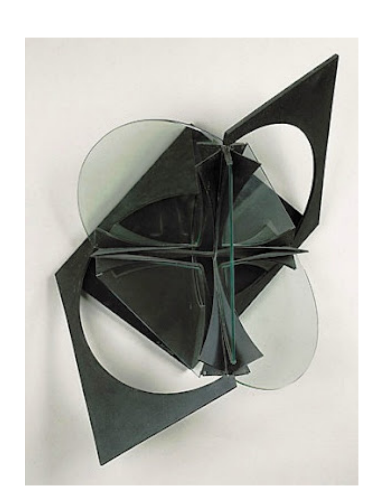
Naum Gabo pensaba que el entretenimiento era importante para el desarrollo de su trabajo escultural y usaba con frecuenica elementos mecánicos.

Tras el estallido de la guerra se trasladó con su hermano Pevsner a Dinamarca, y en 1917 volvió a Rusia, coincidiendo con Tatlin, Kandinsky y Rodchenko. En este periodo la construcción se puso más geométrica y Gabo empezó a experimentar con la escultura cinética intentando aplicar sus planes “Era la altura de guerra civil, hambre y desorden en Rusia. Para encontrar cualquier parte de maquinaria.. estaba al lado del imposible”.

En 1920 escribió junto a su hermano Pevsner el “Manifiesto Realista” proclamando los principios de puro constructivismo (primer momento en que el término fue usado) criticando el Cubismo y el futurismo, y el no volverse las artes totalmente abstractas, declaró que la experiencia espiritual era la raíz de producción artística.



“Columna desarrollada”, Naum Gabo



“Cruz anclada”, Antoine Pevsner

“Una serie de instantáneas momentáneas de un movimiento detenido no recrea el movimiento en sí [...] Los ritmos cinéticos son las formas básicas de nuestra percepción del tiempo real [...] Nosotros nos quedaremos con el Hoy” (Manifiesto de 1920)

Antoine Pevsner (1888-1962), hermano menor de Naum Gabo, fue un escultor nacido en Rusia que recibió una primera formación científica que le aportaría el espíritu de investigación con el que toda su obra se desarrolla.

Estuvo en París en 1911, y una segunda vez en 1913; cuando conoció a Modigliani y Alexander Archipenko, los cuáles estimularon su interés hacia el Cubismo, y es en este año que acude a una exposición sobre construcciones arquitectónicas de Umberto Boccioni que le interesa bastante.

Su acercamiento al Constructivismo se produce durante los años de la guerra, en los cuales vive en Oslo junto a su hermano Gabo, y que aprovecharon para unir sus conocimientos e intereses que derivarían en la corriente citada anteriormente.

Pevsner aportó su conocimiento sobre técnicas artísticas, Naum su aproximación científica a los materiales y a la forma; surgió una fusión de una visión artística y un método científico.

En 1917, en Rusia, enseñó junto a Malevich y Kandinsky en la Academia de Bellas Artes de Moscú. [1920- Manifiesto realista] En 1923, en Berlín, conoce a Duchamp, abandonando la pintura y volcándose en la escultura constructivista. Y es en París donde, junto a su hermano Gabo, forma el grupo constructivista Abstracción-Creación, un grupo de artistas que representan diversas corrientes del arte abstracto.

Tanto en el caso de Pevsner como en el de su hermano ha de tenerse presente que su máxima aportación a la escultura del siglo XX se basa en la concepción aérea de sus obras.

TENDENCIA REPRESENTADA POR RODCHENKO Y TATLIN

Vladimir Tatlin (1885-1953) y Alexander Rodchenko (1891-1956), son dos de los más importantes representantes del constructivismo ruso de los años 20. Ambos destacan por haber desenvuelto su trabajo en diferentes campos relacionados con el arte: diseño, pintura, fotografía.... Dentro de las diversas tendencias artísticas nacidas en esta época, representan dos de las piezas clave de la tendencia defensora del artista insertado dentro de la obra arte, que forma parte de ella como un elemento más. Concretamente en el ámbito de la pintura, Rodchenko y Talin entre otros, fueron los encargados de introducir una de las grandes novedades en la visión pictórica de la época, ofreciendo un enorme protagonismo en sus obras a la linea recta. Esta nueva tendencia queda patente en

numerosas obras de arte llevadas a cabo en la época, en las cuales podemos observar lineas rectas de distintos colores, formas y orientación.

Podríamos decir que entre estos dos artistas fue Rodchenko el que más se involucro en el diseño gráfico Vladimir Tatlin destaca especialmente por su trayectoria como arquitecto, escultor y pintor. En un principio durante su estancia en París, donde se vio fuertemente influenciado por la obra de Picasso, se caracterizó sobre todo por diseños cubistas y una pintura espacial, en la cual ordenaba los elementos estéticos bajo unos criterios propiamente matemáticos.


"Geometría y línea recta", Vladimir Tatlin

Con su regreso a Rusia se adentró poco a poco en los diseños abstractos, utilizando materiales industriales (metal, vidrio...), pero en todas sus obras se apreciaba una técnica propia de un ingeniero.

La obra más importante del artista fue el proyecto del Monumento a la Tercera Internacional, en la cual se culmina la obsesión del artista por la escultura de espacio y movimiento, contando con una tecnología propia de la ingeniería. Su altura final debía superar a la de la Torre Eiffel. Pero esta obra nunca se pudo llegar a construirse debido a la oposición del gobierno ante el arte abstracto.


"Maqueta del monumento a la Tercera Guerra Internacional", Vladimir Tatlin

Aspectos del modelo:

- fidelidad de los materiales (factura).

- dinamismo simbólico (tectónica).

Aleksander Rodchenko, fue de los artistas más polifacéticos del constructivismo ruso, se intereso tanto por la pintura, el diseño, la fotografía e incluso el arte cinematográfico. Sus primeras obras abstractas surgieron bajo la influencia del suprematismo de Malevich en el año 1915.

Fue al año siguiente con su participación en una exhibición organizada por Vladimir Tatlin, donde comenzaría a influenciarse por este, ambos volverían a coincidir en la decoración del "Café Pintoresco" un año después.


"Contrarrelieve de esquina", Vladimir Tatlin

A partir de este momento comienza a realizar obras en las que predominan la superficie plana, la línea, la mancha....Siempre con una fuerte influencia de la Revolución Bolchevique. De estas influencias destaca su construccion oval de 1920.

Su dedicación al diseño surgió con el comienzo de la década de los 20, cuando comenzó a trabajar junto a su compañero, el poeta Vladimir Maiakovski.

Fue en esta época cuando Rodchenko ilustró una de sus obras (Pro éto) a través de sus fotomontajes, mediante los cuales consiguió producir una sínteis entre los versos de Maiakovski y el espíritu constructivista. A través de estos fotomontajes comenzó a adentrarse en el mundo de la fotografía, concretamente en el año 1925, ya que



“Cartel publicitario”, Aleksander Rodchenko



“You could have it so better”,
Franz Ferdinand

hasta ese momento había utilizado instantáneas de otros artista. Cabe destacar que tras descubrir su gran habilidad con la cámara se convirtió en un fotógrafo de referencia, creando grades obras en este ámbito. Uno de sus rasgos más característicos como fotógrafo es la busqueda de nuevas perspectivas, para ofrecer al espectador un nuevo punto de vista de objetos, lugares, situaciones...ya conocidos.. Poco a poco profundizo más en el diseño, con la producción de posters y carteles de apoyo a la Revolución bolchevique, y el movimiento comunista, además son de especial interés sus diseños para las portadas de los libros de Vladimir Maiakovski y sus aportaciones a la revista LEF donde se encuentran algunas de sus obras más conocidas.

Algunas de sus obras más importantes siguen teniendo repercusión en nuestros días, y son admiradas por un gran número de personas que no sólo las admiran en el ámbito técnico y estético si no que apoyan su filosofía de vida y su manera de ver el arte, como un elemento para construir la sociedad. Este es el caso del famoso cantante Franz Ferdinand, el cual la carátula de su último CD (You could have it so better) se ha inspirado claramente en una obra de este autor constructivista.

7. VANGUARDIAS

El término vanguardia viene de la palabra francesa Avant-garde, que en francés significa protector delantero. Se suele usar este término para referirse a los artistas o a sus obras, principalmente del mundo del arte, la cultura y la política, que son experimentales o poco habituales.

Entre sus defensores se entiende que el Avant-garde es una forma de llevar el arte, la cultura y la realidad más allá de lo que establecen sus normas tradicionales.

El término francés Avant-garde referido al arte tiene su origen el 17 de mayo de 1863 en el Salon des Refusés en Paris, exposición organizada por los pintores cuyas obras fueron rechazadas por el jurado del Salón de París oficial.

Es a principios del siglo XX (1910-1920) cuando las Vanguardias artísticas comienzan a revolucionar el mundo del arte y empiezan a aparecer las condiciones conceptuales que el diseño gráfico tomará como suyas para crear sus propias características y formarse como disciplina, ya que en esta época aún estaba buscando sus propios ideales.

Con el surgimiento de la fotografía (que dibuja una realidad abstracta en blanco y negro que en realidad es de color), la aparición de la psicología cromática, la revolución tipográfica del collage y del fotomontaje; el diseño gráfico encontrará nuevas formas de expresión, un nuevo lenguaje con el que expresarse y unos pilares donde apoyar su teoría.

MOVIMIENTO VANGUARDISTICO	AUTORES REPRESENTATIVOS
• Futurismo	- Marinetti - Soffici - Depero
• Cubismo	- Braque - Picasso - Gris
• Blaue Reiter	- Vassily Kandinsky - Franz Marc
• Suprematismo	- Kasimir Malevitch - Naum Gabo
• Constructivismo	- Vladimir Tatlin - El lissitzky - Kandinsky - Malevich - Gabo - Pevsner - Rodchenko
• Dadaísmo	- Tristan Tzara - Hugo Hall - Hans Arp - Man Ray - Kurt Schwitters - Marcel Janco
• De Stijl	- Theo Van Doesburg - Vilmos Huszar - Piet Mondrian
• Surrealismo	- André Breton - René Magritte - Salvador Dalí
• Puente entre el Futurismo y el Dadaísmo	- Marcel Duchamp

Con estos movimientos se consigue una ruptura formal y conceptual con los anteriores movimientos de expresión artística. Esta ruptura lleva a la gestación de una nueva construcción del diseño gráfico, que se irá mostrando más técnico y más interdisciplinar, y poco a poco dentro del mismo se irán integrando las diferentes especialidades, que hasta ese momento se habían llevado a cabo por separado.

Algunas de estas especialidades son el cartelismo, el diseño tipográfico, la ilustración comercial, el diseño publicitario, la imagen de identidad, etc. Así, podemos decir, que con estos movimientos vanguardistas se consigue la unificación de todas estas especialidades dando lugar a una única categoría multidisciplinar.

Todas estas corrientes tienen unas características individuales, pero se van entrelazando en el tiempo unas con otras, de manera que algunos de estos artistas realizan obras en varias de estas corrientes.

Es destacable que ciertos artistas como Picasso, Kahlo y Modrian no obtuvieron un gran reconocimiento como el que tienen en la actualidad, ya que al comienzo de su obra estaban relacionados con una corriente artística que no fue la que definitivamente les dio la fama.

Repasando los antecedentes de las Vanguardias, observamos que el Arts and Crafts inglés, el Werkbund alemán y el movimiento modernista que se llevó a cabo entre ambos, carecen totalmente de las propuestas formales y radicales que caracterizan las vanguardias del siglo XX. A pesar de esta ausencia se pueden observar en estos movimientos dos de las actitudes objetivamente vanguardistas, las cuales fueron utilizadas por los diseñadores más avanzados y que utilizarían los principios plásticos característicos de las vanguardias del siglo XX.

Los esfuerzos por integrar el diseño gráfico en un marco disciplinar comenzaron con el Arts and Crafts y del Werkbund. Uno de los principios básicos de estos movimientos era tratar de situar la práctica profesional del diseño en el centro mismo de la relación entre el arte y la industria. Así se pueden observar a varios autores que renunciaron a la práctica meramente artística para convertirse propiamente en diseñadores gráficos, dedicándose sobre todo al cartelismo, al anuncio o al diseño tipográfico.

En la primera década del siglo XX se puede comprobar en algún diseño gráfico un ejemplo de la nueva filosofía de la abstracción del cosmos icónico y significativo, pero la formulación teórica completa y su aceptación general tuvieron que esperar hasta la los años 20.

Las nuevas formas de ruptura que conllevaba cada nueva vanguardia que aparecía se tomaba como un ataque certero por parte de la burguesía de la época. Desconfiaban de los nuevos movimientos, que utilizaban el arte plástico como un instrumento de ataque contra la sociedad.

Así, las vanguardias fueron aceptadas por la burguesía tiempo después de su aparición, cuando ya habían perdido la mayor parte de su fuerza transgresora, mientras que otro nuevo movimiento artístico iba apareciendo y era recibido con la misma desconfianza. A esta difícil aceptación social se le añadió una fuerte crisis económica y social, provocada por la Primera Guerra Mundial, que retardó mucho la aceptación y normalización de los nuevos lenguajes nacidos con las Vanguardias.

Los repertorios temáticos y técnicos se fueron depurando sobre todo mediante la especialidad cartelística, pero sin olvidar nunca su forma artística. Y para transmitir con mayor eficiencia el núcleo de la información se fueron sistematizando los recursos icónicos y tipográficos que tenían mayor potencia. Mediante la normalización de estas técnicas y el éxito progresivo que mostraba la divulgación publicitaria de ofertas comerciales, se fue desarrollando una figura profesional que abordaba una labor que iba más allá del arte propiamente dicho.

Como conclusión, se puede decir que el mayor logro conseguido por las Vanguardias en las primeras décadas del siglo XX es que la distancia entre arte y diseño se ve reducida. Esta progresiva proximidad que se va estableciendo en la relación entre arte moderno y producción industrial queda muy bien reflejada en las palabras del filósofo alemán Theodor Adorno: "Cualquier obra, al ser una unidad destinada a muchos, es ya en su misma idea, una reproducción de sí misma".

8. INFLUENCIA EN OTRAS CORRIENTES DE LA HISTORIA

Durante los primeros años posteriores a la Revolución del 1917, el gobierno soviético toleraba que el arte avanzara mientras otros problemas más urgentes demandaron su atención.

Pero para 1926 el gobierno acusó a los artistas de "cosmopolitanismo capitalista". Un ejemplo de las escuelas que se disolvieron, de gran importancia para el constructivismo fue VCHUTEMAS, "Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica" donde se impartían enseñanzas de constructivismo, racionalismo y supremacismo. Esta escuela se disolvió totalmente en 1930. Aunque este movimiento persistió como una influencia en los gráficos soviéticos y el diseño industrial, algunos artistas como Malevich, que se quedaron en el país, se undieron en la pobreza. Algunos artistas desaparecieron en el Gulag (campos de concentración). Las innovaciones de este movimiento encontraron su desarrollo posterior en Occidente.

A pesar de la estricta desaprobación oficial, el diseño gráfico innovador de la tradición constructivista continuó apareciendo de vez en cuando. Rasgos del dadaísmo se combinaban a menudo en estos diseños constructivistas y una originalidad ingeniosa dio forma al empleo de la tipografía y de los elementos del montaje.

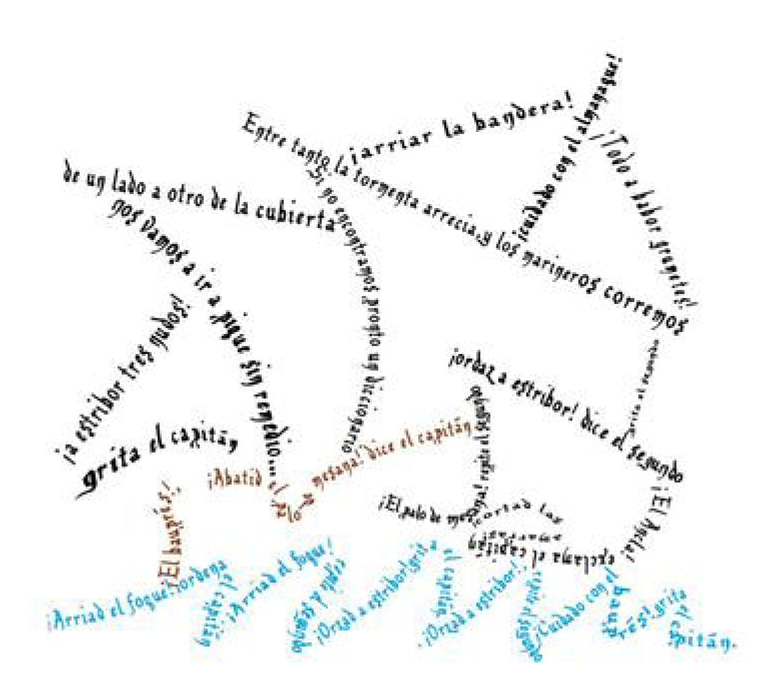
Hay que destacar que Lissitzky, fue uno de los más importantes artistas empeñados en hacer internacional también al Constructivismo. En 1923 expuso en Berlín su Proune Raum o espacio de demostración, donde expuso los principios constructivistas, que influiría en movimientos artisticos como el dadaísmo o el cubismo. No podemos olvidar que el constructivismo se desarrolló prácticamente a la vez que el dadaísmo, por lo que no sólo se influenciaron mutuamente, sino que hay autores que desarrollaron ambos estilos.

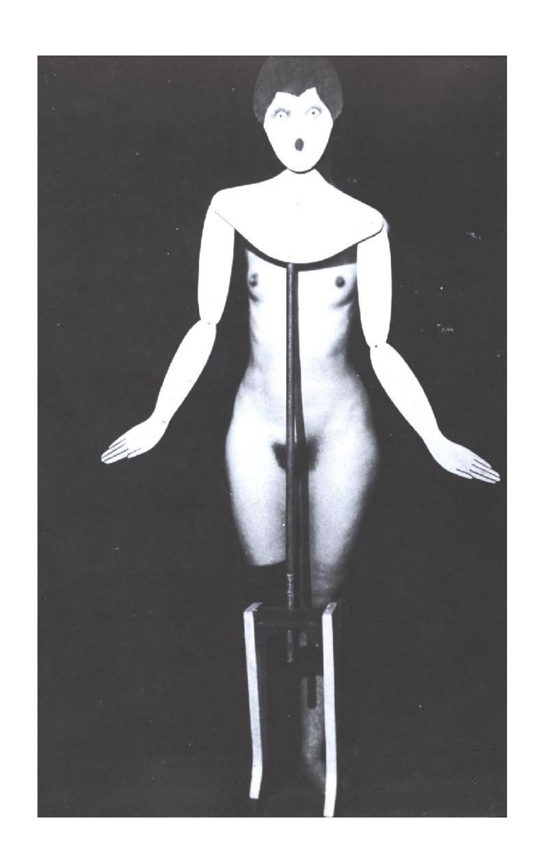
Pero no sólo en Europa influyó el constructivismo. Fue muy significativo en Latinoamerica, donde a partir de la segunda mitad del siglo XX fueron muy acogidas las ideas de este movimiento artístico, creando una producción de arte singular y nueva en esta zona. En este contexto se trabaja la pérdida de esperanza en lo constructivo, dirigiendo su mirada hacia las concepciones utópicas que le habían dado origen, volviendo a los planteamientos artísticos y culturales por lograr una modernidad diferente.

Uno de los artistas más influidos por el constructivismo es Joaquín Torres-García, quien viajó a Europa para empaparse la la cultura vanguardista donde colaboró con Mondrian, Vantongerloo y Theo Van Doesburg, tomando así contacto con el Movimiento Constructivista Universal. Regresó en 1935 a Uruguay donde formula el "universalismo constructivo", donde surgen las nociones fundamentales para el desarrollo y la resignificación del constructivismo en Latinoamérica. La aparición de estos nuevos conceptos hace que en Argentina se desarrolle sustancialmente una gran actividad artística, donde en 1945 se lleva a cabo la primera exposición de Arte Concreto Invención. Allí se expone la muestra de la obra de Max Bill, con la creación de un ambiente estético propicio para la evolución del Con-

cretismo y el Ne-concretismo. Hasta la decada de los 50 no se dejó notar en Brasil la presencia de este movimiento. El neoconcretismo se define como un redescubrimiento del mundo, considerado como la prehistoria del arte brasileño, no porque fuese el primer movimiento, sino por la búsqueda de los orígenes y los fundamentos.

En los años 60 en el constructvismo se dejó notar el cinetismo, la abstracción, el arte óptico y el conceptualismo latinoamericano, con la culminacion de propuestas estéticas contrarias a la figuración y la representación. El desarrollo de la ciencia ofrece las posibilidades técnicas de inapreciable valos en relación con ese objetivismo y racionalismo que parecía responder a las exigencias marxistas, del "sujeto como



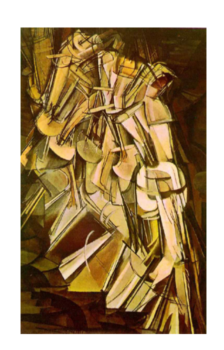


LAS FORMAS DEL READY-MADE Y LOS DADAÍSTAS

Marcos Jiménez Solsona

1. READY-MADE









El ready-made propone 2 razones: transformación del Cubismo y ruptura con él, ofreciendo de éste modo críticas complementarias de los medios artísticos tradicionales.

Con el "Desnudo bajando una escalera (1912)" había culminado su asimilación de las técnicas y recursos del cubismo. Toda la obra ulterior de Duchamp estuvo impregnada de una radical ambigüedad respecto a la "seriedad" de sus intenciones. El dibujo "Aéroplane (1912)", también de aquel momento, viene a confirmar la yuxtaposición de elementos viscerales y mecánicos que el propio Duchamp (llegó de París a Nueva York con un regalo de los franceses para los estadounidenses que consistía en una bola de cristal con aire de París (El Gran Cristal (1915-1923))) reconoció en las obras de aquel verano.

Resumiendo: el Ready-made sucede cuando el artista elige entre los objetos del universo industrial o natural en lugar de crear en el sentido tradicional, como la deshumanización en la obra de arte o la idea de "no artisticidad". La ausencia de gusto, la neutralidad estética que habría de presidir la elección de los ready-mades.

A la hora de valorar los Ready-mades deben tenerse en cuenta los siguientes factores:

1. Distinguir a los Ready-mades "rectificados" de los que no lo están ayuda menos de lo que parece, pues es connatural al invento alguna modificación o desplazamiento del material originario.

2. La mayoría de los Ready-mades sí tienen un tema (argumento más o menos literario que contar).

3. Muchos Ready-mades son utensilios, máquinas sencillas, de funcionamiento habitualmente paradójico, aptas para una utilización. (Ejemplos: "Rueda de bicicleta (1913)" y "Fuente (1917)").

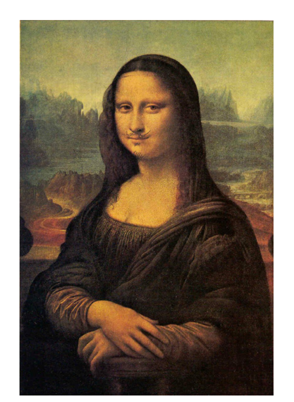
4. Los distintos Ready-mades se revelan así como si fueran episodios o experimentos parciales ligados a un propósito o intención global.

5. El objeto descontextualizado es obligado a significar varias cosas a la vez.

   Se podría describirlos diciendo que un producto ya elaborado es el elegido por el artista con el fin ambiguo de realzar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados, y de desacreditar el sistema consagrado de "las bellas artes" (chistes objetuales).

   Esta operación llevaba consigo el reconocimiento eventual de connotaciones antropomórficas y de otros valores en re-

lación con las especulaciones de la geometría n-dimensional. Un sentido erótico (más o menos explícito) y la casi universal conexión con el “Gran vidrio” definen también las características de estos productos.



“L.H.O.O.Q.”, 1919

L.H.O.O.Q. (1919)

Obra de Ducham concebida “en plena efervescencia dadaísta”. Existe una intención desmitificadora respecto al arte sublime de la pintura, representado por un cuadro tan emblemático como “La Gioconda” de Leonardo Da Vinci.

Se considera un comentario tautológico sobre la relación ocular entre la pintura y el espectador. No se está ante una máquina “manipulable” sino ante una cosa para leer y mirar.

Éste Ready-made contiene una representación irónica de los dos sexos: ella, en realidad, es él.





“Belle Hailene, eau de violette”, 1921

BELLE HALEINE, EAU DE VOILETTE (1921)

Duchamp cogió una etiqueta de perfume Rigaud y sustituyó la inscripción original (“Un air qui embaume”) por el juego de palabras que da título a su trabajo. “Haleine” es aliento, pero la frase nos hace pensar en la “Bella Elena”; “voliette” es una síntesis lingüística entre “violeta” y “velito”; a la denominación parisina de origen en la etiqueta primitiva le añadió “Nueva York”.

La transformación más significativa se produjo al sustituir la R de Rigaud por RS, las iniciales de Rrose Sélavy, pero dibujadas tal como se verían reflejadas en un espejo. Aunque esa manera de trascender el plano del objeto y de involucrar lo que está enfrente remite ya con suficiente claridad a la estructura de L.H.O.O.Q., tal como la hemos descrito más arriba, disponemos de otros datos que refuerzan el parentesco temático entre ambas obras.

Es cierto que los Ready-mades tienen una elevada carga conceptual, pero su temática predominante es fundamentalmente sexual.

2. DADAÍSMO

Este movimiento surge con un grupo de artistas y escritores muy críticos con la situación en Europa (estallido de la 1º Guerra Mundial). Este grupo son contrarios a la guerra y a la política de su gobierno en Alemania.

Pretenden crear una cultura nueva que agrupara a todas las naciones. Pero con la guerra los países se convierten en enemigos entre sí.
Surge de manera casual en un grupo de artistas y poetas en Zurich,

donde se reunían en un local conocido como "Cabaret Voltaire" cuyo dueño era Hugo Ball.

Tristan Tzara y Hans Arp eran dos artistas que se reunían en dicho local. Allí comienza a leer poesía. Surge así el movimiento Dadaísmo.

Se coge la terminación DADA como sonido ya que no significa nada. A todos ellos los une una actitud nihilista.

Al mismo tiempo que se crea Dada en Zurich, surgen otros dadaísmos en el resto de Europa.

- En Francia uno de los máximos representantes y más importante es Marcel Duchamp.

- En Nueva York el foco dadaísta está fundado por Marcel Duchamp, Man Ray y Francis Picabia.

- En Barcelona hay un foco dadaísta en torno a una revista llamada 391 cuyo editor es Francis Picabia.

- En Alemania el foco dadaísta se desarrolla en 3 ciudades:

Colonia. Cuyo representante es Max Frust.
Hannover. Cuyo representante es Schwitters.
Berlín.

En 1920 en Berlín se organiza una exposición dadaísta donde todo (techo, suelo...) está cubierto por carteles, pinturas fotogramas... De todos ellos el que más éxito obtuvo es uno que tenía una figura de un cerdo vestida con un traje militar del ejército prusiano. El gobierno del momento decirle mandarlos todos a la cárcel por ridiculizarlos, pero al final se salda todo con una multa. Esto tiene mucha repercusión en el resto de Europa.

Los artistas más importantes del dadaísmo en Berlín son: Raoul Haussmann, Hanna Höch, George Grose, John Heartfield y Johannes Baader.

La diferencia del dadaísmo en Berlín del de Hannover o Colonia es que realizan en sus obras una crítica a la política de gobierno (Hitler y Capitalismo). Esto los diferenciará del resto.

3. EL DADAÍSMO EN ZURICH: HANS ARP

Activo en la vanguardia de París antes del Dadaísmo, Arp adaptó el collage cubista a los fines dadaístas: pasó a ser un medio menos del análisis semiótico que de la composición aleatoria.

En su Collage de "Cuadrados ordenados según las leyes del azar (1916-1917)", Arp rasgó cuadrados desiguales, irregulares en cuanto a tamaño, a partir de hojas de papel comercial de diferentes colores, los





Hans Arp

dejó caer y después los pegó en el lugar del soporte en el que habían caído. A lo largo de los años hizo muchos otros collages de ésta clase, unas veces con el papel comercial de diferentes colores, los dejó caer y después los pegó en el lugar del soporte en el que habían caído.

Arp trabajó contra la autoridad del artista expresivo. Consideraba sus collages "una negación del egotismo humano"; pero también son algo más, de hecho representan una yuxtaposición brillante de procedimientos de vanguardia inventados muy recientemente. Porque además del collage y el azar se encuentra el Ready-Made y la cuadrícula abstracta (muchos de los primeros collages evocan, sólo para desafiar). Según T.J. Demos, "La cuadrícula indica la lógica de la racionalidad científica, el uso del azar representa su total rechazo. Arp invocó la primera sólo para atacarla con el segundo".

Para Arp estos procedimientos servían para desplazar la "volición" del artista hacia un estado de "anonimato", un interés que también exploró en tempranos experimentos con el dibujo automático (de 1916 datan algunos), un procedimiento que más tarde desarrollaron los surrealistas para entrar en el inconsciente.

También produjo muchos relieves extraordinarios, la mayoría en madera pintada: se trata de composiciones abstractas que también sugieren formas biomórficas del cuerpo (humano y animal) y otras formas naturales (Torso, ombligo, 1915). Tales obras dan fe de un impulso metamórfico en el Dadaísmo de Zurich que matiza su pulsión destructiva, pero su belleza podría hacerles parecer atípicas del Dadaísmo; con títulos como "Torso", "Formas de aves" y otros parecidos, también son vagamente referenciales. En este sentido, Arp fue más audaz en los "duo-collages" cuadriculados (Cuadro i, 1920) que produjo con su esposa Sophie Taeuber. Taeuber enseñaba diseño textil en Zurich cuando conoció a Arp en 1

915 y casi de inmediato comenzaron a colaborara en pinturas, collages y obras en madera ("Primeros ejemplos de "Arte concreto""), observaría más tarde Arp, a la vez "puras e independientes" y "elementales y espontáneas". Arp y Taeuber en ése caso añadieron colaboración a las otras técnicas que ayudaron a liberar el arte de las estructuras tradicionales de la autoridad y la composición (Arp no tardaría en colaborar también con Max Ernst en Colonia): confeccionados inmediatamente antes de las primeras abstracciones modulares de Piet Mondrian, los duo-collages eliminan los elementos autobiográficos de forma igualmente radical.

4. EL DADAÍSMO EN NUEVA YORK: MAN RAY Y PICABIA

MAN RAY

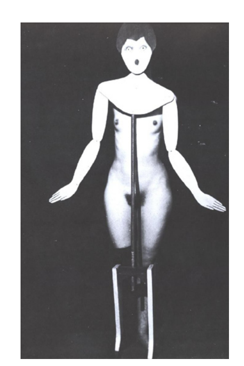
Pertenecía a una familia de emigrantes que marchó a Philadelphia donde cursó los estudios de arte. Fue el creador junto con Duchamp y Francis Picabia del

movimiento Dadaísta en Nueva York. Fue el creador de una sociedad anónima de artistas.

A parte de pertenecer al dadaísmo, en 1924 cuando nace el surrealismo, también se hace surrealista.

Se ganó la vida como fotógrafo, trabajó en revistas como Vogue, Harper's Bazar, etc.

Practicó una fotografía que él llamó rayonismo. Eran fotografías sin cámara fotográfica que se hacen co un papel fotosensible. Hizo también algunas películas como "Estrella de mar". Fue una de las mentes más lúcidas y creativas del período de vanguardia.



Man Ray, "Perchero", 1920

Perchero (Portemanteau) (1920): Es una obra primeriza de Man Ray, desacostumbrada y quizá por ello típica de la etapa dadaísta del autor. A primera vista, parece resultar de una composición de collage. Sin embargo, es la fotografía de una minuciosa escenificación. Un desnudo femenino parece esconderse tras un perchero, compuesto de un pedestal abierto y una barra vertical, sobre el que se han fijado unas siluetas de cartón en forma de cabeza, hombros y brazos. Los cabellos, los ojos y la boca fueron pintados directamente sobre el cartón. Man Ray dejó a oscuras el espacio que rodea a la figura, de manera que el espectador carece de orientación espacial. Gracias a ello la figura femenina y el monigote parecen fundirse en una novedosa criatura.



Man Ray, "Regalo", 1921

Regalo: El 13 de diciembre de 1921, el día de su primera exposición individual en París, Man Ray compró una plancha ordinaria plana, una caja de tachuelas y un tubo de pegamento. Pegó las tachuelas en el hierro, lo tituló Cadeau (Regalo), y lo añadió a la exposición. Este objeto iconoclasta, ejemplifica el énfasis de Man Ray en la yuxtaposición de dos elementos completamente ajenos en sus ensamblajes, a los que se explicaron: "diseñado para divertir, molestar, desconcertar, desconcertar, inspirar la reflexión, pero no para despertar la admiración de toda la excelencia técnica general solicitada o valor en los objetos clasificados como obras de arte."

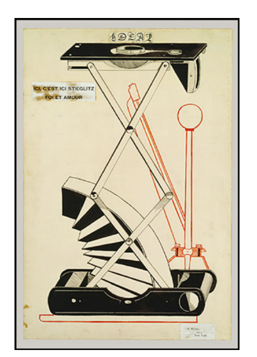
FRANCIS PICABIA

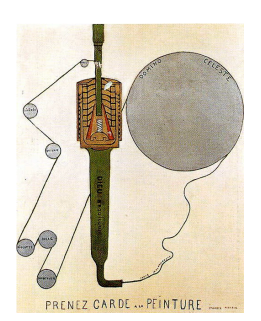
Fue un artista francés nacido en 1879 que, a lo largo de sus casi cincuenta años como artista, toca los estilos de vanguardia más diversos, desde el impresionismo, a la abstracción, pasando por el fauvismo, el cubismo, el orfismo o el dadaísmo y, como no, el surrealismo, llegando incluso a ser considerado por algunos críticos, como el precursor del "Hiperrealismo" y del "Pop-Art". Estudió en l´Ecole des arts Decoratifs.

Era amigo de Pisarro, lo que le llevó a practicar el Impresionismo, tras el que se pasó al fauvismo, decantándose luego por el cubismo. A partir de ese momento inicia una gran amistad con Marcel Duchamp, con lo que se inscribe en los movimientos preconizados por



Picabia, "Alarde amoroso", 1917


Picabia, "Stieglitz/Fe y amor", 1915



Picabia, "Cuidado con la pintura", 1919

éste. Fue uno de los representantes más destacados del Dadaísmo agresivo encabezado por Tristán Tzara, para a continuación unirse al Surrealismo de Breton y compañía. Tras la Segunda Guerra Mundial combinó la Abstracción con una especie de Realismo Kitsch. El artista falleció en 1953.

El formato, la compleja composición y el colorido de la obra hacen de Alarde Amoroso (Parade amoureuse) el más importe exponente de sus motivos mecánicos. Como sucede en tantas otras obras dadaístas, el título del cuadro está integrado en la imagen. Se establece de este modo un distanciamiento con el lector que no permite aproximación emocional alguna al tema tratado. Este distanciamiento se ve acentuado por la fría realización de la imagen, en la que se ha renunciado a toda retórica artística a favor de unos trazos anónimos, técnicos y funcionales. Picabia situó el mecanismo central del "Alarde Amoroso" en un espacio cerrado. Una observación algo más detenida de la maquinaria permite comprobar que el mecanismo consta de dos elementos (uno grisáceo y otro coloreado) unidos entre sí por una biela. Éstos 2 elementos se interpretan como masculino y femenino del alarde amoroso. La estructura consiste en 2 cilindros verticales, en cuyo interior sube y baja rítmicamente una delgada barra bifurcada. Puede reconocerse en esta maquinaria el sexo masculino. La fuerza y el movimiento que genera son transmitidos al aparato de color visible a la derecha por medio de una alambicada biela articulada, que hace las veces de contrapunto femenino a la figura gris. El elemento central de esta pieza mecánica es un pistón vertical marrón que se introduce rítmicamente en el receptáculo verde (femenino). Éste cuadro es un irónico comentario sobre los roles asignados a cada sexo en una sociedad moderna e industrializada.

Stieglitz/Fe y amor (1915): Picabia retrata al fotógrafo como una cámara, acompañado de una palanca de cambio y un freno de automóvil. La máquina inspiró representaciones de la realidad nunca antes imaginadas.

Cuidado con la pintura (1919): Un comentario irónico sobre la pintura tradicional. Picabia ofrece un irónico modelo alternativo y a la vez previene contra la obra del artista. ("Nuestra cabeza es redonda para que el pensamiento pueda cambiar de dirección").

5. EL DADAÍSMO EN ALEMANIA

En Alemania se formaron tres grupos: el de Berlín, el de Hannover y el de Colonia. Allí se encontraban Max Ernst, George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann y Kurt Schwitters.

El movimiento alemán fue muy activo tanto en el campo intelectual como en el plástico. Precisamente fue allí donde se inventó el "fotomontaje" la idea partía de la necesidad de un cambio radical en el arte para que no se perdiera la relación con la sociedad de la

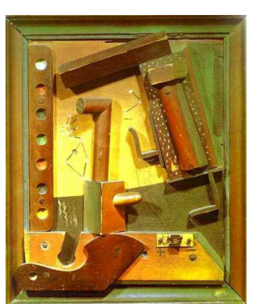
época, cosa que no habían conseguido , según ellos, ninguno de los movimientos modernos.

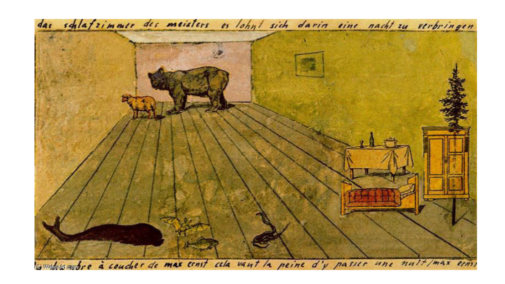
Hausmann se atribuye a sí mismo su invención en 1918 pero lo cierto es que Heartfield ya en 1914 utilizó esta técnica para burlar la censura en el frente bélico mediante postales compuestas de recortes de periódicos y revistas. En cualquier caso la importancia está en la invención de una nueva técnica artística.

El fotomontaje tuvo gran importancia en el plano político sirviendo de forma eficaz como método de propaganda .

Pero fue Max Ernst el que llevó al fotomontaje a su máximo esplendor combinando los principios dadaístas con la metafísica de De Chirico.







GEORGE GROSZ

Antes de formar parte del grupo de dadaístas de Berlín, Grosz participa de las corrientes expresionistas alemanas.

Su obra pictórica y gráfica destaca por una temática especialmente agresiva y crítica contra Alemania, su cultura, su militarismo y su clase burguesa que retrata como clase en plena decadencia.

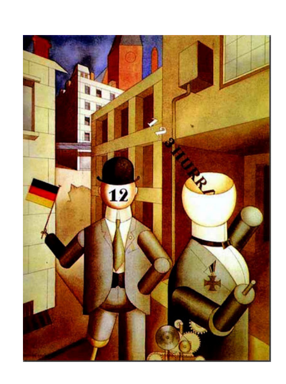
En los temas de su pintura y obra gráfica, destaca la identificación entre violencia, placer y muerte.

Su obra ofrece uno de los retratos mas crueles de la sociedad alemana.

La metrópolis de Grosz no celebra el alegre dinamismo de la modernidad sino la violencia latente de las masas anuladas y sumisas al poder político, militar y económico.

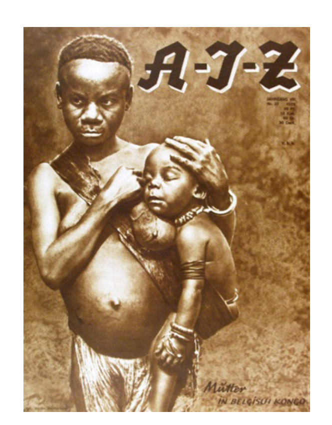








George Grosz









John Heartfield

JOHN HEARTFIELD

Artista alemán pionero del fotomontaje. Su verdadero nombre era Helmut Herzfelde y nació en Berlín el 19 de junio de 1891. Hasta 1914 tomó clases particulares de pintura y asistió a las escuelas de artes aplicadas de Munich y Charlottenburg, Berlín.

En 1916, después de dos años de servicio militar, se cambió de nombre como protesta contra el ultra nacionalismo de la I Guerra Mundial. Ese mismo año fue nombrado director artístico de la editorial Malik, fundada por su hermano Wieland Herzfelde. Heartfield y su hermano fueron miembros fundadores del Partido Comunista Alemán (KPD) en diciembre de 1918.

También se unió al grupo dadaísta de Berlín, que publicaba periódicos como el Jeder Mann sein eigener Fussball (1920), para el que realizó sus primeros fotomontajes.

Después de diseñar la escenografía para obras producidas por Max Reinhardt y Erwin Piscator, ingresó en el consejo editor de la revista semanal Die Arbeiter Illustrierte Zeitung (El Periódico Ilustrado de los Trabajadores), o AIZ, en 1927, donde realizó fotomontajes satíricos tanto sobre el partido nazi como sobre las instituciones de la República de Weimar que habían permitido su crecimiento.

Deutsche Eicheln (Bellotas alemanas, 1933), por ejemplo, muestra a un Hitler en miniatura regando un roble del que brotan bellotas que representan cascos de soldados y gorras de las SA (Sturm Ableitung, Sección paramilitar del Partido Nacionalsocialista alemán) encima de bombas y misiles.

Después de la ascensión de los nazis al poder en 1933, viajó a la antigua Checoslovaquia, donde trabajó para la AIZ hasta que dejó de publicarse en 1938 convertida en Die Volks Illustrierte Zeitung (El periódico ilustrado del pueblo) en 1936. De allí se trasladó a Gran Bretaña y volvió a Alemania en 1950, para instalarse en Berlín, donde se dedicó al diseño escenográfico para el Berliner Ensemble y otras compañías de teatro.

Murió en su ciudad natal el 26 de abril de 1968. Al igual que la obra de otros artistas marxistas, sus fotomontajes, desprovistos del contenido político, han ejercido una enorme influencia en el arte moderno, incluso en la publicidad televisiva y de prensa.

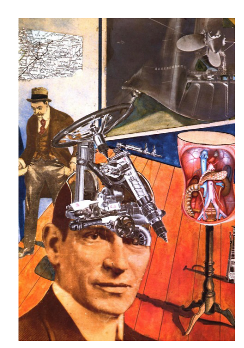
RAOUL HAUSMANN

Era austriaco. Cuando tenía 9 años su familia se trasladó a Berlín. Su pintura está influenciada por la pintura expresionista alemana, sobre todo por el Puente. Viajó a Zurich donde conoció el dadaísmo y se hizo amigo de Hans Arp.

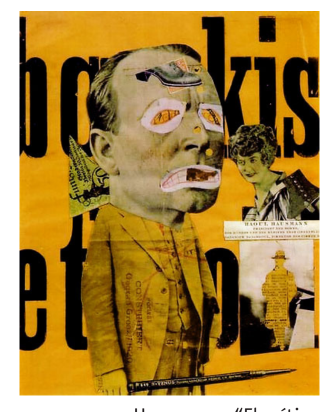
Dentro del grupo dadaísta en Berlín, a Hausmann se le conocía como

el Dadásofo (filósofo del dadaísmo). Tenía una tarjeta de presentación donde decía que era el rey del sol, la luna y la tierra, en su cara interior.

Él decía que era el creador del fotomontaje, que era lo mismo que el collage pero con fotografías. Otro que se disputaba con él ser el creador del fotmontaje era Heartfield. Realmente fueron los constructivistas rusos quienes utilizaron una gran técnica en la utilización del fotomontaje. Dicen que Hausmann se inspiró para hacer el fotomontaje al ver en una tienda de fotografía una foto con las cabezas cortadas y puestas otras diferentes encima.


Hausmann, "Tatlin vive en casa", 1920

"Tatlin vive en casa"
1920. Tatin es una de las figuras más importantes del constructivismo ruso. Es un fotomontaje. Representa un retrato de Tatlin. Su cerebro ha sido sustituido por elementos de tipo mecánico (pensamiento racional).
Para él es un ejemplo de lo que es un constructivista. Sus órganos del ser humano los traslada a la peana. Como si se despojara al ser humano de sentimientos. Se representa en el estudio de Tatlin, donde trabajaba.


Hausmann, "El crítico de arte", 1919-1920

"El crítico de arte"
1919 / 1920. Este fotomontaje lo realiza después de que una revista a un amigo suyo, Schwitters (dadaísmo en Hannover), recibiera unas malas críticas.
Representa un rostro, con unos ojos medios cerrados. En el lugar del cerebro pone un billete y un zapato. En la boca hay una lengua biperina (algo característico de los críticos). En la mano se le representa un gran lápiz, como el poder que tiene un rítico de ensalzar la figura de alguien o provocar su desastre. Hausmann se representa a sí mismo con el recorte femenino. Debajo aparece otro recorte donde aparece su nombre. Vemos otra imagen fotográfica donde inserta una silueta con un sombrero. Es un retrato de su amigo Schwitters.


Hausmann, "TCabeza mecánica", 1920

"Cabeza mecánica"
Espíritu de nuestro tiempo. 1920. Recoge una cabeza de madera típica de las peluquerías. Aquí nos demuestra que las esculturas ya no se modelan sino que a partir de objetos que ya existen se construyen. Para él esa cabeza es un reflejo de la sociedad y el momento que se está viviendo. En la cabeza inserta una cinta métrica, una regla y un rodillo de imprenta. Arriba vemos un vaso que se pliega, vemos un obturador de una máquina fotográfica. Con esto nos quiere transmitir que los hombres de esta época sólo confían en todo aquello que él puede medir y comprender por su propia cuenta.

6. DADAÍSMO EN HANNOVER

KURT SCHWITTERS

Fue artista y diseñador gráfico. Creó un estilo que calificó como Merz (movimiento de un solo hombre). A todas sus obras las llamó obras


Schwitters, “Inagen con ruedecilla”


Schwitters, “Construcción para mujeres nobles”

Merz, tanto esculturas como pintura.

Schwitters no fue bien recibido por los dadaístas de Berlín aunque Hausmann era amigo suyo. Lo veían como a un raidos porque su obra es simplemente artística, no critica nada de política.

Creó su propia revista llamada, “Revista Merz”. Trabajó como diseñador para una empresa “Pelikán” (marca de tinta).

Sus obras Merz son: “Imagen con ruedecilla” y “Construcción para mujeres nobles”. Están en relieve y policromadas. Está entre la pintura y la escultura. Utiliza diferentes elementos que ingresa en la pintura (collage).

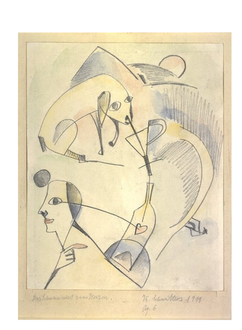
Sus portadas son muy limpias con tipografías de “palo seco” o “sans serif” (sin serifa). En las portadas utiliza siempre negro, blanco y rojo. Un ejemplo, “Portada del 2º número de la revista Merz”.

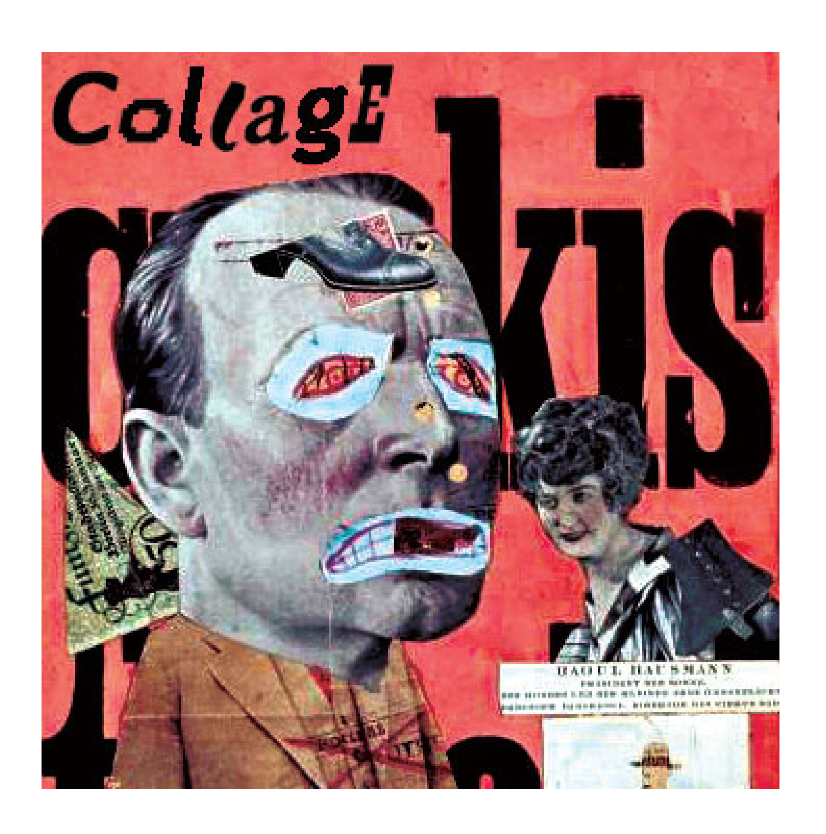
Las composiciones pueden estar en diagonal, vertical y horizontal, y se pueden combinar en una misma portada. Esto lo puede adquirir de los futuristas. Lo utilizan los dadaístas, los constructivistas y la Bauhause.

La tipografía de palo seco la utilizaron los primeros los griegos y luego en las vanguardias se pone de moda. Este tipo de tipografía le da un carácter sobrio. Para publicidad se ha utilizado mucho.



Schwitters, “Portada del 2º número de la revista Merz”





EL OBJECT-TROUVÉ DEL SURREALISMO

Elisa Marinova

1. INTRODUCCIÓN

DEFINICIÓN DEL TEMA/CONCEPTO

Surrealismo:

El Surrealismo es un movimiento artístico y literario surgido en Francia después del dadaísmo, en la década de los años 1920

Comprende múltiples manifestaciones artísticas y culturales, puesto que en la literatura lo practican autores como Paul Eluard o Louis Aragon, en el cine directores como Luis Buñuel, y también impregna la moda, el teatro, la publicidad, etc.

En la Historia del Arte se encuentran antecedentes del surrealismo o actitudes estéticas precursoras de este, en artistas como El Bosco, Blake o Goya, que tienen en común el rechazo a la lógica y a la razón, al tiempo que recrean un mundo imaginario y fantástico, donde las imágenes parecen surgir del mundo irracional y absurdo de los sueños, en los que todo tipo de asociación, figura y forma es posible.

Pese a estos antecedentes, el surrealismo como movimiento de vanguardia, surge a partir del "Manifiesto Surrealista" de Andre Breton en el año 1924. Para explicar sociológicamente el surrealismo se alude a la misma realidad de la guerra que provoca una crisis en las conciencias europeas, lo que incita a una parte de los individuos de la época a cuestionarse la realidad existente. A esto, hay que unir las teorías de Freud sobre el subconsciente y el psicoanálisis y su relación con la personalidad humana. A Breton se le ocurrió que las ensoñaciones y las asociaciones verbales automáticas podían ser también métodos de creación estética. Así el surrealismo trata de plasmar el mundo de los sueños y de los fenómenos soterrados por la consciencia y la razón.

El inconsciente funciona por medio de imágenes, con lo que abría un campo inmenso al arte, que funciona también con imágenes y que aparece, por tanto, como el medio más indicado para visualizar los contenidos del inconsciente, los surrealistas piensan que solo el inconsciente puede llegar a dar lugar al arte.

Se trataba de pintar los sueños, en los sueños las personas, las cosas y los lugares se confunden, tienen más de un sentido, remiten a más de un lugar, objeto o persona, y aparecen unidas por relaciones aparentemente absurdas, incomprensibles desde la conciencia. Esa extraña confusión y esas relaciones misteriosas son las que los surrealistas llevan al lienzo, al papel o a los objetos, ilustrando estados del inconsciente.

Dentro de las artes plásticas, no es un movimiento unitario, ya que cada pintor sigue una vía personal, pese a lo cual los artistas surrealistas tienen en común una serie de características, como es el rec-

hazo a la lógica racional, la preocupación por lo onírico, el subconsciente y lo fantástico, las referencias eróticas, el usar una temática que desborda los limites de la realidad y el recurso a la desorientación, ya que los objetos carecen de su significado convencional.

El artista ya no se conformaba con ir a la estructura de las cosas o del movimiento; querían ver la realidad que se esconde debajo de la conciencia.. El surrealismo, lo que se propuso, fue dar a luz a todos esos contenidos e impulsos del inconsciente, prescindiendo de todo freno o represion consciente, por eso trataban temas relacionados a lo sexual, a lo absurdo, a las fuerzas destructivas del hombre, etc.

DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO HISTÓRICO EN EL QUE SURGE Y SE CONSOLIDA

Los términos surrealismo y surrealista proceden de Apollinaire, quien los acuñó en 1917. En el programa de mano que escribió para el musical Parade (mayo de 1917) afirma que sus autores han conseguido una alianza entre la pintura y la danza, entre las artes plásticas y las miméticas, que ha dado lugar, en Parade a una especie de surrealismo, como punto de partido de toda una serie de manifestaciones

La palabra surrealista aparece en el subtítulo de Las tetas de Tiresias (drama surrealista), en junio de 1917, para referirse a la reproducción creativa de un objeto, que lo transforma y enriquece.

Los surrealistas señalaron como precedentes de la empresa surrealista a varios pensadores y artistas, como el pensador presocrático Heráclito, el Marqués de Sade y Charles Fourier, entre otros. En la pintura, el precedente más notable es Hieronymus Bosch "el Bosco", que en los siglos XV y XVI creó obras como "El jardín de las delicias" o "El carro de heno". El surrealismo retoma estos elementos y ofrece una formulación sistemática de los mismos.

Primeros pasos: La primera fecha histórica del movimiento es 1916, año en que André Breton, precursor, líder y gran pensador del movimiento, descubre las teorías de Sigmund Freud y Alfred Jarry, además de conocer a Jacques Vache y a Guillaume Apollinaire. Durante los siguientes años se da un confuso encuentro con el dadaísmo, movimiento artístico precedido por Tristan Tzara, en el cual se decantan las ideas de ambos movimientos. Estos, uno inclinado hacia la destrucción nihilista (dadá) y el otro a la construcción romántica (surrealismo) se sirvieron como catalizadores entre ellos durante su desarrollo.

Surgió como un movimiento poético, en el que pintura y escultura se

conciben como consecuencias plásticas de la poesía.

Los antecedentes de movimientos anteriores del surrealismo son el ready – made y el collage dadaísta. Las diferencias que los separa del objeto surrealista son el rechazo de toda emoción y escritura del artista dadá escapando a toda intervención estética. Los ready-mades son obras de arte elegidas al azar y se convierten en tales porque el propio artista las declara como obras artísticas, sin que la mano del artista intervenga en la creación de dichas obras. Por contrario, para los surrealistas el autor no se debe separar de la obra, emerge del subconsciente y de las profundidades de la líbido. De esta forma la elección al azar de los objetos pasa a unos objetos predeterminadamente encontrados por los surrealistas.

Por otra parte a partir de 1925, a raíz del estallido de la guerra de Marruecos, el surrealismo se politiza; se producen entonces los primeros contactos con los comunistas, que culminarían ese mismo año con la adhesión al Partido Comunista por parte de Breton.

El movimiento se hizo internacional apareciendo grupos surrealistas en los Estados Unidos, Dinamarca, Londres, Checoslovaquia y Japón. Desde este momento, se abrirá una disputa, a menudo agria, entre aquellos surrealistas que conciben el surrealismo como un movimiento puramente artístico, rechazando la supeditación al comunismo, y los que acompañan a Breton en su giro a la izquierda.

Tras los años previos a la II Guerra Mundial, marcados por la militancia activa de Breton, y los años de exilio neoyorquino de la mayoría de sus miembros, durante la ocupación alemana de Francia, el movimiento siguió manteniendo cierta cohesión y vitalidad, pero a partir de 1946, cuando Breton regresó a París, el surrealismo era ya parte de la historia.

2. DESARROLLO DEL TEMA

PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS, OBJETIVOS, ESTILO, TEMÁTICA Y MODO DE EXPRESIÓN MÁS RECURRENTES.

El objeto:

Se trata de objetos encontrados en los que el artista interviene, transformándolos en mayor o menor medida, o bien objetos mecánicos que tienen un funcionamiento simbólico, como los de Dalí. En cualquier caso objetos inútiles, que ya no sirven para nada, ni siquiera tienen una función decorativa, o descontextualizados, lo cual obliga al espectador a mirarlos de otro modo, de un modo nuevo y provoca en él asociaciones inéditas, pasando directamente de la actividad onírica a la realidad material.

El objeto parecía poseer o explotar una clase de poder fetichista y de deseo.

Ilustrando estados del inconsciente y evocando estados del deseo que son reprimidos por la razón y la sociedad.

Citando a Breton "El objeto surrealista, dijo es aquello sobre lo que con más interés se ha mantenido fija la mirada cada vez más lúdica del surrealismo, durante los últimos años. Su inutilidad y su capacidad de evocación los convierten en objetos poéticos, que permiten al espectador reconocer la maravillosa precipitación del deseo".

El momento espectacular del objeto surrealista fue la Exposición Internacional, celebrada en enero de 1938 en la galería Wildenstein, en París. Allí ellos eran claramente los protagonistas y no es casual que del montaje se ocupara Duchamp, uno de sus más claros predecesores en esta tarea, aunque tampoco hay que olvidar a Picasso. Del techo de la sala principal colgaban más de 1.000 sacos negros de carbón, en el centro ardía un brasero, había un estanque rodeado de hierba y una cama en un rincón. Se llegaba por un corredor con maniquíes manipulados y en el patio estaba el taxi llovido de Dalí, mojado, con caracoles paseando por fuera y una mujer histérica dentro.

El objeto surrealista tenía su origen en el ready – made de Duchamp del mismo modo que la imagen surrealista lo tenía en el collage dadaísta.

Fue en 1924 cuando Breton propuso la creación de objetos oníricos o soñados, aunque fue en 1930 que Salvador Dalí la hizo efectiva. Sin embargo, el surrealismo, que exploró atentamente el mundo de los sueños, de la casualidad, de la asociación libre y de la escritura automática, fue en origen más literario que "artístico". La escultura se encontraba fuera de su espectro.

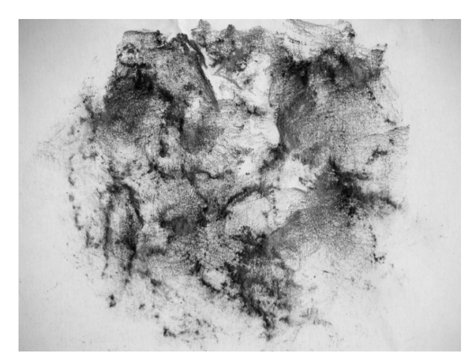
Técnicas:



El surrealismo tomó del dadaísmo algunas técnicas de fotografía y cinematografía así como la fabricación de objetos. Extendieron el principio del collage (técnica artística que consiste en ensamblar elementos diversos en un todo unificado, técnica de la que parte en cierto modo el objeto encontrado) al ensamblaje de objetos incongruentes (proceso artístico en el cual se consigue la tridimensionalidad colocando diferentes objetos-no-artísticos muy próximos unos a otros), como en los poemas visibles de Max Ernst. Este último inventó el frottage (dibujos compuestos por el roce de superficies rugosas contra el papel o el lienzo) y lo aplicó en grandes obras como Historia Natural, pintada en París en 1926.

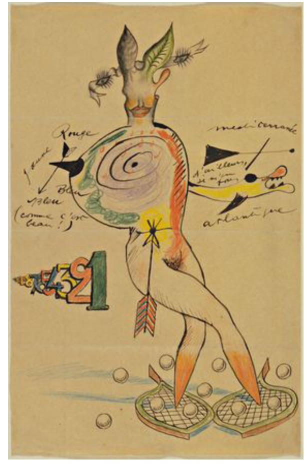
Otra de las nuevas actividades creadas por el surrealismo fue la llamada "cadáver exquisito", en la cual varios artistas dibujaban las

distintas partes de una figura o de un texto sin ver lo que el anterior había hecho pasándose el papel doblado. Las criaturas resultantes pudieron servir de inspiración a Miró.


"Historia Natural" 1926

"Juego de desayuno de piel". Autor: Mereth Oppenheim

La idea de un extrañamiento de los objetos y de su consiguiente distanciamiento de la realidad se realiza en Juego de desayuno de piel de una manera tal que provoca el efecto absurdo y de sorpresa buscado por los surrealistas, para los surrealistas el café no sólo significaba convivencia social y continuación de la tradición bohemia, sino también la manera ideal de «conjurarse» y de trabajar colectivamente.


"Cadaver exquisito", Man Ray

"My Nursel". Autor: Mereth Oppenheim

Dos zapatos de tacón blancos, ya usados, colocados del revés y atados,además cada tacón está cubierto con un volante de papel semejante al que seusa en cocina para ciertas carnes. Un objeto fetichista por excelencia de las mujeres, como es el zapato de tacón. Un elemento clave en situaciones eróticas, un objeto con un poder de atracción en sí mismo a modo de fetiche por las mujeres y a modo de elemento de juego de la erótica en sí. Es inevitable hablar de esta obra sin nombrar sus connotaciones erótico- sadomasoquista. Su posición boca abajo, su atadura, e incluso la dirección de los tacones tienen una relación visual con el mundo de la sexualidad entendida desde la postura de un ser dominante y uno dominado. El dominado está servido en bandeja, y en actitud de obligada entrega. Esta lectura fue expresada por el crítico británico Stuart Morgan, pero no es la única. Su correspondencia visual con un "pollo asado puesto en bandeja", es también un elemento fuerte en cuanto a la relación con el fetiche, el surrealismo sirve fetiches en bandeja, un fetiche de mujer, o la mujer como fetiche, o la mujer como objeto de consumo. Reflexión también sobre el contenido sexual y el poder que fluye en la relación doméstica y privada así como los rol y estereotipo sexual que desprende la figura de la "enfermera" o la "cuidadora del hogar".


"Juego de desayuno de piel",
Mereth Oppenheim

"La Pareja". Autor: Mereth Oppenheim

La punta de las botas han crecido juntas, como si nunca fueran liberadas de un demasiado apasionado beso. La Pareja, es otro de los objetos de peso en que Meret Oppenheim tenazmente investiga lo complejo, y las profundidades de la erótica y de nuestra cultura propia. Pero este completo análisis se esconde, al igual que en "My Nurse", en la actividad intelectual y creadora inherente a la artista. O más bien, en la seriedad.


"My Nurse", Mereth Oppenheim


"La Pareja", Mereth Oppenheim

"El violín de Ingres",1924. Autor: Man Ray

Como anteriormente mencionamos, el surrealismo propone atmósferas irreales e irracionales, plantean obras de una gran fantasía y capacidad imaginativa, en ambientes oníricos e irreales. Este es el caso de Man Ray con su fotografía El violín de Ingres, con la que pone en práctica una gran capacidad creativa


"El violín de Ingres",Man Ray

"Cuchara Zapatilla". Autor: Man Ray

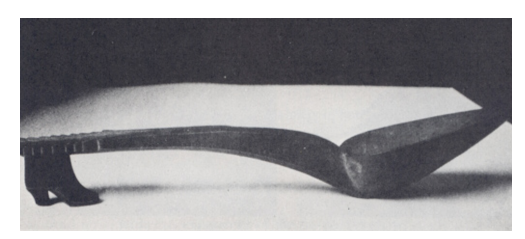
Representa el deseo de amor, sin duda, debido a la conjunción de cuchara un clásico emblema surrealista de la mujer, con una zapatilla, un clásico fetiche sexual.

"El hijo del hombre". Autor: René Magritt

Magritte pintó este cuadro como un autorretrato, aunque el personaje está representado de forma anónima ya que su rostro se tapa con una manzana.

Significado: Según las propias palabras del artista, hizo este cuadro para denunciar lo fácil que es para nosotros rellenar lo que no conocemos. El hombre para él tiene muchas cosas que no da a conocer, que se tapan, al igual que en el cuadro.

Algunos estudiosos consideran que Magritte dio al movimiento surrealista una nueva significación a través de la conceptualización de una iconografía ambigua y su significado a través de la semántica, dinamitando con ello las fronteras entre el objeto real y el pintado.


"Cuchara Zapatilla", Man Ray

"Cadeau" (1921). Autor: Man Ray

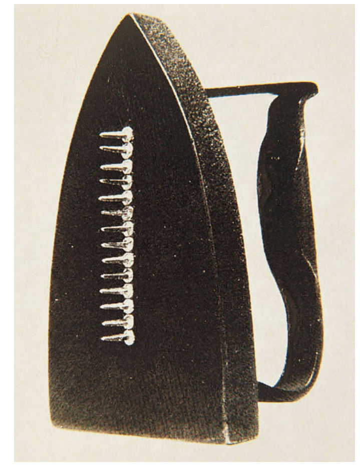
El artista presenta este objeto como un original "regalo". Mediante la adición de una fila de clavos, Man Ray transformó plancha de hierro en un objeto nuevo y potencialmente amenazante. Las uñas y el metal ardiente sugieren un erotismo violento en desacuerdo con el título de la obra, la palabra francesa "regalo". La versión original, se perdió, pero llegó a ser bien conocido a través de la fotografía de Man Ray de la misma. Al igual que otros objetos de Man Ray, prevé la exposición de los deseos ocultos que se encuentran en objetos surrealistas posteriores.


"El hijo del hombre",
René Magritt

“Objeto Desagradable”. Autor: Alberto Giacometti

Impulsado por las singularidades del surrealismo, crea una serie objetos evocadores y oníricos, equívocos y obscenos, pero también amenazantes, llamada Objetos desagradables

Una especie de cuerno con pinchos, vagamente fálico, que suscita fantasías sadomasoquistas, recuerdos etnográficos y constataciones botánicas.



“Cadeau” (1921), Man Ray

3. CONCLUSIONES

Una de las principales aportaciones del surrealismo es el automatismo que parte del hecho de que se puede crear de y a partir de todo, la creatividad pura solo pertenece a la naturaleza y por tanto aprendemos a copiar a través de la observación atenta, la intuición y la atención suspicaz a nuestro inconsciente. Automatismo es el reflejo del inconsciente, el espejo del interior del individuo.

El surrealismo penetró la actividad de muchos artistas europeos y americanos en distintas épocas. Pablo Picasso se alió con el movimiento surrealista en 1925



“Objeto Desagradable”, Alberto Giacometti

Combinaba lo monstruoso y lo sublime en la composición de figuras medio máquinas medio monstruos de aspecto gigantesco y a veces terrorífico. Esta monumentalidad surrealista de Picasso puede ponerse en paralelo con la de Henry Moore y en la poesía y el teatro con la de Fernando Arrabal.

Jackson Pollock también se le relaciona con el surrealismo en la medida en que su obra pictórica se basa en el «automatismo», en una escritura automática que pretende reflejar los fenómenos psíquicos que tienen lugar en el interior del artista.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, los surrealistas se dispersan, algunos de ellos (Breton, Ernst, Masson) abandonan París y se trasladan a los Estados Unidos, donde siembran el germen para los futuros movimientos americanos de posguerra (expresionismo abstracto- eliminan la figuración, aspecto geométrico y Arte Pop).

Otros movimientos pictóricos nacieron del surrealismo, o lo prefiguran, como por ejemplo el Art brut (Artistas marginales que desarrollaban su labor creativa sin contacto alguno con las instituciones artísticas establecidas, respondiendo a una fuerte motivación intrínseca y haciendo uso frecuentemente de materiales y técnicas inéditos. Una gran parte del arte marginal refleja estados mentales extremos, idiosincrasias particulares o elaborados mundos de fantasía).



EL OBJECT-TROUVÉ EN EL SURREALISMO ESPAÑOL: DALÍ, MIRÓ, OSCAR DOMÍNGUEZ

David Castillo Martín

1. INTRODUCCIÓN

EL OBJETO ENCONTRADO EN EL SURREALISMO ESPAÑOL

Por objeto encontrado entendemos todo aquel objeto de cualquier tipo (manufacturado, natura, industrial...) al cual se dota, a través del pensamiento del artista, de un significado diferente del original, en el caso de tenerlo, y ubicado en un lugar específico como una sala de exposiciones o museo (entorno artístico) pasa a tener valor artístico; a ser una obra de arte. Este objeto puede ser en sí mismo o réplica en el caso de tratarse de un elemento de cualquier tipo incluso natural. Esta forma de arte que ataca el mercantilismo enviando al mercado objetos sin valor físico a los cuales el mercado da un valor por el capitalismo reinante, arrastrándolos e incorporándolos al mercado artístico en lugar de sufrir perturbación alguna de sus bases como intentan los artistas. Viene a demostrar que lo importante en el mercado artístico es el valor mercantilista que se da a la obra de arte y no la obra en sí misma, lo que en cierta forma hace que cualquier cosa pueda ser arte como vimos en movimientos artísticos posteriores. Duchamp fue quien creó el primer objeto encontrado con algo muy contundente como un urinario al que llamó fuente. Esta obra se enfrentó al rechazo generalizado del público pero los artistas la aceptaron ya que llevaba a nuevos destinos tanto morales como políticos.

El objeto encontrado, aun no siendo base inicial del movimiento surrealista, encontró en el mismo una base muy sólida. Los surrealistas españoles, tanto por motivos políticos como creacionales, utilizaron estos objetos para expresar el contenido gráfico de sus obras de una forma escultural además de para crear objetos en sí mismos. Hay que recordar que en esta época aun no se había perdido el pedestal en la escultura y que los avances en esta disciplina eran todavía muy primarios. Estos objetos a través de modificaciones y ensamblajes pasan a ser esculturas. El surrealista utiliza estos procesos para lograr la tercera dimensión de su obra más que para crear objetos en si mismos siendo los españoles los que van mas allá creando obras con contenido y significado propio, obras totalmente nuevas en sí mismas. Los surrealistas españoles, a diferencia de los franceses, utilizan estos objetos de una forma muy avanzada y diversa con estructuras y formas claramente diferenciadas. Así como el surrealista francés busca en el objeto crear el movimiento artístico en sí mismo (se comenzaron a crear a petición de Bretón para dar más relevancia al movimiento), los españoles buscan una representación escultórica con significado político en muchos casos de una forma barata y práctica. El objeto español está compuesto por todo tipo de objetos. No es necesaria para su creación mayor intervención que la acción de la naturaleza y la obtención gratuita de materiales provenientes de la misma. A excepción de Picasso y Dalí que pueden considerarse más bien surrealistas franceses por la forma y la herencia artística afrancesada que adoptan, los surrealistas españoles pueden considerarse una fuente revolucionaria mayor que la francesa. Todos miraban a

España con el recelo de verla convertida en bastión comunista y esto se reflejaba en el arte. Si ya de por sí el movimiento surrealista es un movimiento de izquierdas, (recordemos que Dalí fue expulsado por no tener consideración alguna hacia el proletariado y agradarle la política de Hitler) siendo Bretón del partido comunista, los españoles hicieron de este un movimiento expresivo político en favor de la república. Es cierto que los surrealistas fabricaban objetos como complemento de obras de arte pero en el surrealismo español la cosa fue más allá y se crearon multitud de objetos que incluso fueron inspiradores de obra gráfica. El inconveniente es que en España no estaba el centro artístico mundial parisino así que los artistas españoles para evolucionar y lograr un papel internacional tenía a la larga que exponer en Francia lo que a la vez daba repercusión internacional a su llamamiento artístico. Fue por esto por lo que allí tuvieron lugar las más grandes exposiciones de objetos monotemáticas con participación de surrealistas a nivel internacional.
En el surrealismo, al ser un movimiento de índole internacionalista comunista, tenían cabida gente de todos los lugares y hay que decir que los españoles tuvieron un lugar de excepción. Dalí pugnó contra Bretón el liderato del grupo y Picasso fue el artista número uno a nivel mundial del siglo XX. La etapa surrealista de Picasso fue más que una unión artística una unión a un movimiento por intereses políticos y mediáticos. Era el movimiento de moda en París y él quería volver otra vez a lo mas alto pero... La lucha obrera del siglo XX en Europa comenzó con los surrealistas. Miró también formó parte de los surrealistas franceses junto a Oscar Domínguez y fueron sin lugar a dudas junto a Picasso y Dalí los pilares del arte objetual del surrealismo español. Destacaron otros artistas como Angel Ferrant, Antoni Clavé, Luis Buñuel, etc. La lista de surrealistas es larga y estos se establecieron por todo el territorio, Canarias tenía su propio grupo de surrealistas.

En el surrealismo español el objeto se utilizó tanto en obras pictóricas como en objetos encontrados, cine, mobiliario, en todas sus representaciones. No podía ser de otra manera en un movimiento que necesitaba de la representatividad de pensamientos mediante formas contenidas en la naturaleza, en su forma original o modificadas o ensambladas. De los objetos surrealistas muchos no han llegado a nuestros días y son simples reproducciones hechas con posterioridad.

Dentro del objeto están los objetos de funcionamiento simbólico, creación de Dalí, que representan una acción que no tiene lugar en la vida real. Para ello se valen de objetos ensamblados que crean estructuras con un funcionamiento real y aparente pero sin utilidad funcional. Bretón se mostró muy crítico con estos objetos de Dalí al no ver en ellos mas que objetos inútiles sin ninguna carga política en unos momentos decisivos a nivel mundial. Por este desligamiento de las ideas políticas del grupo Dalí fue expulsado más tarde.

El objeto español rebosa tipos y subgéneros. Dentro de los materia-

les utilizados, naturales o manufacturados, podemos encontrar en el surrealismo español objetos encontrados surrealistas como tales, el ready made (de Picasso), el assamblaje (objeto ensamblado), el natural o el natural incorporado (en caso de estar unido o formar parte de otro objeto). En cambio los objetos encontrados europeos presentaban una clara tendencia a lo poético y lo matemático, para lograr el fin del movimiento dándole una base teórico-práctica. El objeto español no gustaba a Bretón no apoyaba su base teórica para el movimiento. Estos subtipos son la base sobre la que se sustenta el objeto encontrado español. En la gran exposición surrealista de 1938, en plena guerra civil española, pudimos verlos a todos ellos juntos haciendo crítica mayor o menor del conflicto y dando puntos de vista sobre la situación mundial.

En el siguiente punto veremos una descripción relacionada a subtipos concretos con ejemplos claros de artistas y obras para lograr una mejor comprensión del estilo para poder hacer una valoración global:

2. OBJETO ENCONTRADO SURREALISTA

En la pintura española surrealista encontramos una gran variedad de objetos. Los pintores surrealistas integraban objetos en su pintura. Desde las bicicletas de Oscar Domínguez a los relojes de Dalí. El surrealismo es un estilo de objetos.



“Relojes Blandos”, Salvador Dalí

Es en los relojes blandos, pieza clave de la obra de Dalí, donde vemos el reloj como objeto. Son relojes blandos. Relojes que a causa de una transformación han cambiado su significado. ¿De donde viene ese nuevo significado? Viene, como no podía ser de otra forma, de la interpretación que hace el pintor a través de su pensamiento. Les da un nuevo significado, uso y apariencia. Los transforma.

Sucede exactamente lo mismo que con la fuente o el secador de botellas de Duchamp: el artista tras coger un objeto determinado le cambia el significado por completo dándole un pensamiento diferente en el cual se incluyen funciones y porque no características nuevas. Entonces estos relojes se convierten en: “Relojes estúpidos.

Camembert paranoico-crítico tierno, extravagante y solitario del tiempo y del espacio”. Un fin completamente nuevo. Han pasado de su característica funcional a otra que ha sido creada por el pensamiento del artista, acorde con su apreciación subconsciente, creando una contradicción en este caso. También podría tener el objeto el mismo significado y ser el concepto al que está asociado el cual cambia la interpretación que hacemos de él.

Son objetos que de una forma u otra carecen de utilidad real pero que nos transmiten lo que representa el tiempo para el artista y como él lo interpreta en su vida.


"Cabeza de toro con manillar de bicicleta", Picasso

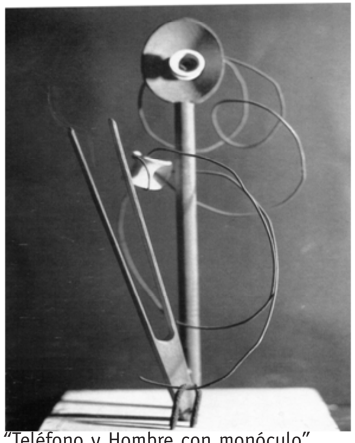
Ready made:

La cabeza e toro con manillar de bicicleta de Picasso es un ejemplo de ready made surrealista. Al verlo, por método paranoico crítico como haría Dalí, vemos una cabeza de toro cuando realmente es tan sólo un manillar de bicicleta con un sillín creando la apariencia. Esta está fabricada con materiales de desecho, forma máxima de crear un objeto sin ningún valor de ningún tipo, y es un claro ataque al mercado artístico. Picasso incluso reclamaba lazos históricos con Duchamp por este tipo de obras. Picassó realizó objetos en su etapa surrealista con materiales de desecho calificables también como assamblajes que necesitaban de una factura para mantenerse unidos, en este caso una soldadura.

Objetos interpretados:

Estos objetos interpretan un objeto, persona o algo del mundo mediante su recreación parcial dando al objeto cierta semejanza. Teléfono y Hombre con monóculo de Antoni Clavé, ambos construidos y ensamblados con materiales de desecho y alambre, son formas creadas con materiales de desecho que intentan parecerse a los objetos que representan pero que necesitan de nuestra intervención para poder tener significado completo como objeto dejando su significancia y contexto aparte. Es la llamada que hace España pidiendo auxilio para su gobierno legítimo que está perdiendo la guerra. Es ese llamamiento mediante la obra de arte, es lo que pide el inconsciente de una forma creativa con la ayuda de objetos.

La obra Peregrinaciones de Georges Hugnet nos muestra el ensamblaje de un animal de escayola y una bicicleta creada para la escultura a la vez que hace una interpretación de la bicicleta, objeto recurrente en la obra de Oscar Domínguez que simboliza el desplazamiento, la distandia.


"Teléfono y Hombre con monóculo", Antoni Calvé

Assamblaje:

No siempre le llega al artista un objeto en concreto que sea capaz de comunicar el fruto de su pensamiento íntegramente sin precisar de más objetos para crear significados más grandes. Para esto el assamblaje, que en su traducción del inglés significa ensamblar, crea objetos mayores con la unión y les da significados más amplios. De no haber sido por esta unión tanto de objetos como de significados el objeto no hubiera gozado de un esplendor tan grande en el surrealismo. Se puede decir que desde que el objeto encontrado pasó a manos de los surrealistas éste comenzó a formar cada vez objetos más complejos e inverosímiles los cuales en casi todos los casos tenían parecido o relación, aún ensamblados, con objetos de la realidad.


"Never", Oscar Domínguez

Vemos el ejemplo de la obra Never de Oscar Domínguez, exhibida en la exposición surrealista de 1938 en un clima bélico en España. Es una obra con un contenido político (como la exposición en sí misma) formada por un conjunto de elementos ensamblados. Un viejo

gramófono, un estómago giratorio, un brazo de pic-up en forma de mano y unas piernas de mujer. Es la música que suena en España, son las bombas, la destrucción, la muerte, lo que nos muestra mediante el objeto el artista haciendo un llamamiento para que haya ayuda internacional, para mostrar esta situación al mundo aproximándolos y dándoles un punto de vista nuevo. Todos y cada uno de estos objetos tienen un significado propio e inherente el cual pierden tras el ensamblado quedando éste relegado al conjunto. También vemos ensamblaje en la obra exaltación perpetua del mismo autor. Es un conjunto de piezas ensambladas con cuerdas que asemeja una obra escultórica, eso sí, habiendo perdido el pedestal.



"Personaje", Joan Miró

La obra personaje de Joan Miró de 1931 es también un assamblaje en sí misma. Es un objeto bastante grande sin pedestal lo que reafirma el proceso creacional surrealista. Pueden ser obras pequeñas o grandes, como se quiera según como el artista tenga que interpretar. Formaban esta obra piezas de mobiliario, un paraguas y flores artificiales entre otros pero cuando lo vemos nos resulta imposible asociar cada pieza con su función primigínea y la asociamos a un todo. El mensaje que nos transmite lo podemos captar a través de una asociación subconsciente irracional que nos lleva a una unificación de los procesos mentales; meta del surrealismo como estilo. Puede representar a cualquiera pero los elementos que la componen nos hacen pensar en personas determinadas.



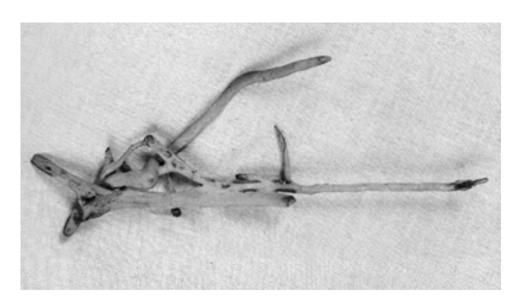
"Zapato Surrealista", Salvador Dalí

El objeto escatológico de funcionamiento simbólico Zapato Surrealista de Dalí de 1931 representa un zapato de mujer en cuyo interior ha sido colocado un vaso de leche tibia, en el centro de una pasta de formas dúctiles, con un color excremencial. Este es un assamblaje que al igual que la obra Never de Oscar Dominguez tiene un funcionamiento simbólico pero esta vez es más que aparente e incluso el fin de la obra es hacernos ver que ese es su funcionamiento, que veía el pintor pero que nos trasmite a través del objeto. Solo tiene un uso ya que cuando se derrite el azucarillo la máquina deja de tener utilidad y es inútil. Por eso estos objetos no gustaron a Bretón que buscaba el paso a la historia del movimiento. Son obras que al verlas parecen tener un funcionamiento y una utilidad pero que son sólo aparentes y que nos hacen estar más atentos a la realidad para ver si lo que vemos podemos aceptarlo como real.

Citar a Angel Ferrant que nos muestra como se pueden crear objetos rectificándolos para crear formas nuevas. Esta transformación puede ser de muchos tipos en este caso consiste en una sección de las piezas. Formas nuevas que unidas a otras crean formas mayores en el espacio perdiendo el vínculo histórico con la escultura y que pueden ser bellas o no teniendo en su caso significado o careciendo de él.

Objeto natural:

El objeto natural es un objeto o varios sacados de la naturaleza en


"Tormenta", Ángel Ferrant


"Objeto del ocaso", Joan Miró


"Un perro andaluz", Luis Buñuel y Salvador Dalí



"Teléfono Langosta", Salvador Dalí

su forma y apariencia y que pueden o no haber sufrido modificación hasta su exposición. Este objeto da un valor a la naturaleza por sí misma y obtiene su significación según el contexto, nombre y motivos de su exposición. Tenemos un objeto natural clarísimo de este objeto en Tormenta de 1945 de Angel Ferrant. Son una serie de ramas de árbol ensambladas entre sí sin utilizar ningún material. Es en este ensamblaje donde está el trabajo del artista además de en el contexto que presenta la obra de una naturaleza campestre y el título de tormenta. Deja mucho a la imaginación con un claro significado político por la situación española tras la guerra mundial. La obra de Joan Miró objeto del ocaso de 1937 es un objeto con significado político en referencia a la guerra civil española y al posible fin de un sistema.
En sí mismo es un objeto natural, un trozo de madera que se combina con objetos de desecho e incluso con partes pintadas siendo la expresión de una de sus obras en tres dimensiones y alejándose de nosotros al darnos ya un encuadre para ella más allá de nuestra participación.

Objeto natural interpretado:

Por objeto natural se entiende algo que ha sido sacado en sí mismo y con sus características y formas naturales al cual el surrealista da un significado completamente diferente. Al sacarlo de su entorno y aislarlo lo privamos de su significación porque primeramente no lo asociamos a su entorno y acto seguido el surrealista hace que lo asociemos al pensamiento que él mismo tuvo al sacarlo de su entorno. Nos lleva con el objeto en sí mismo, ensamblándolo o cambiando la apariencia mediante uniones o adiciones de formas naturales o artificiales. El objeto natural en la obra misma no ha de ser precisamente algo caduco como un trozo de carne tal cual, puede ser la misma carne realizada en escayola con la apariencia de la carne misma.

También podemos ver como un objeto natural es convertido un objeto surrealista en la película de Luis Buñuel y Salvador Dalí, Un perro Andaluz. La separación que puede ser de muchos tipos hace que sea percibida de una forma nueva y que su interpretación por tanto cambie.

La mano mutilada y separada del cuerpo actúa como un objeto natural al cual los surrealistas dan similitud con el remordimiento. Más concretamente Dalí en varias pinturas muestra la mano como fuente de remordimientos. La mano cuando está llena de hormigas en cambio significa el deseo sexual, significado obtenido a través de una introspección onírica subconsciente que los surrealistas dan al cosquilleo al hormigueo al que asocian con el deseo sexual. Lo simbolizan con este insecto porque de hormiga, hormigueo.

El teléfono langosta de Dalí sería uno de estos objetos ya que es un

crustáceo incorporado a un teléfono realizado con molde de yeso. La factura permite que la obra pase a la posteridad al tratarse de material perecedero lo que no sería necesario en caso contrario. Este objeto encierra el significado de una llamada al deseo sexual al dar los surrealistas a la langosta vínculos con el sexo. También llama a la libertad sexual.



"Ángelus de Millet", Salvador Dalí

Objeto erótico surrealista:

El objeto erótico surrealista es un tipo de objeto encontrado que utiliza el erotismo para dar significación del objeto mostrado a la vez que para encerrar significados velados. En el busto retrospectivo de Dalí de 1933 podemos ver un ejemplo de este tipo de objeto. Esta es una de las esculturas más famosas de Dalí. Construida en bronce y porcelana nos muestra El Ángelus de Millet con un pan sobre la cabeza, simbolizando el dinero, con apariencia fálica, un tintero con dos plumas coronando la composición, un cúmulo de plumas por cabellera y unas mazorcas de maíz colgadas del cuello junto a un collar con dibujos animados. Tiene un gran contenido sexual y encierra un contenido enigmático por todos los significados que esconde si bien se dice que es lo primero que pensó Dalí al llegar a París y lo que contentó cuando le preguntaron al llegar que quería a lo que contestó: pan, queremos pan. Por eso el pan que tiene en la cabeza es el típico pan Francés.



Mobiliario surrealista:

El sofá labios de Mae West, creado en 1936 partiendo del watch realizado por Dalí partiendo de la imagen de una portada en la cual figuraba Mae West como mejor actriz del año, es un objeto natural, como todo el rostro en sí mismo, pero que tras pasar por el pensamiento del surrealista se ve dotado de un uso y funcionalidad distintos, que son el pensamiento mismo del artista y a la vez la impresión que la imagen produce en su mente inconsciente sin ningún rastro de lógica y sin ningún reparo moral como el que supondría sentarse en la boca de alguien como es el caso. Al convertir la cara en una habitación nos permite entrar dentro de ella y al sentarnos en sus labios no hace estar en contacto sexual con la actriz. Parece que nos vaya a absorver.



"Sofá labios de Mae West", Salvador Dalí

En conclusión los surrealistas españoles fueron los encargados de desgranar el objeto para crear todo un abanico de posibilidades creativas y de expresión nunca antes contempladas. Se adelantaron a su tiempo cambiando la forma de la escultura quitándole el pedestal y dándole un carácter y contenidos nuevos además de ser capaces de elevar a la tercera dimensión su obra gráfica. Fueron precursores de las múltiples corrientes artísticas del arte americano del siglo XX. Fueron las circunstancias de una época nada fácil de dobles sentidos el caldo de cultivo perfecto para este tipo de género. También lo fue

el comunismo y el deseo de romper con el mercantilismo para pasar a un sistema más justo del cual los surrealistas y en especial los españoles eran mensajeros. A causa de esto muchos objetos no han llegado a nuestros días y los que lo han hecho nos recuerdan que en París triunfó el objeto español. La clave política del objeto encontrado español hizo que éste avanzase más deprisa que el europeo llegando a extremos que iban mucho más allá del simple avance del movimiento surrealista y por esto los españoles miembros del grupo de París fueron expulsados y perseguidos por el movimiento que vivía en un limbo ajeno al devenir del mundo que no tardaría mucho en caérsele encima. De no ser por el objeto surrealista español tal vez la escultura del siglo XX hubiese sido completamente diferente en lo referente al uso de nuevas formas y materiales ya que la necesidad de expresión era grandísima. Como hemos visto los surrealistas españoles utilizaron formas y materiales nuevos para complementar los objetos encontrados franceses y gracias a su aportación este estilo se convirtió en precursor de múltiples corrientes artísticas durante el siglo XX.



EL "ASSEMBLAGE" Y LA CRÍTICA EN EL ARTE INGLÉS Y EUROPEO

Mónica Hernández Estupiñán

1. INTRODUCCIÓN

En este apartado conoceremos que es el assemblage, algunos autores más representativos de este arte y además, la crítica en el arte inglés y europeo. Empezamos preguntando ¿qué es el assemblage?, pues bien:

El assemblage es un arte de vanguardia, en castellano se traduciría ensamblaje o montaje, es un proceso artístico creativo hermana del Collage que consiste en crear composiciones tridimensionales o bidimensionales juntando objetos no artísticos que tengan relación entre si o también la creación de esculturas combinando diferentes tipos de materiales.

El assemblage es una forma de escultura compuesta de objetos encontrados y seleccionados por el artista, presentado de una manera estéticamente intrigante que espera a que el espectador le recuerde al mundo real. También se le ha llamado “found art” y “junk art” (arte de encontrar y arte chatarra), basado en el hecho de que los objetos incorporados en los diseños son a veces inútiles y se encuentran a menudo al azar.

2. EL ASSEMBLAGE Y EL ORÍGEN

El origen de esta palabra se remonta a los comienzos de la década de los 50 durante el período del arte post-modern, cuando Jean Dubuffet creó una serie de collages de alas de mariposa, titulado assemblages d’empreintes. Sin embargo, los ejemplos del arte assemblage aparecen mucho antes, artistas como Marcel Duchamp o Pablo Picasso ya había trabajado esta técnica con anterioridad. El arte assemblage también se dice que se originó desde el cubismo sintético y analítico, además es un paso hacia otras formas de arte contemporáneo, tales como el Pop Art y el Installation art.

Los cubistas como Picasso, inventaron el collage como medio para explorar las diferencias entre la representación y la realidad. Los dadaístas y los surrealistas habían extendido grandemente sus alcances y, en particular, los dadaístas lo encontraron especialmente análogo y alineado con sus preferencias por un anti-arte. En manos de la generación de postguerra, el collage se desarrolló como “arte de assemblage”, un medio para crear obras de arte casi totalmente a partir de elementos preexistentes, donde la contribución del artista habría de encontrarse más en establecer conexiones entre objetos, poniéndolos juntos, que en hacerlos desde el principio.

La palabra assemblage fue popularizada por William C. Seitz a partir de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 1961, titulada The Art of Assemblage. Esta palabra fue elegida por el mismo comisario de la exposición con la intención de que la exposición cubriese “todas las formas del arte compuesto y las maneras de yuxtaposición”. Esta referencia se tomó justamente para ampliar el término collage. Porque incluía obras de arte completamente

tridimensionales, es decir, esculturas, instalaciones, intervenciones, proyectos, etc. Pero también por los trabajos bidimensionales, planos o en relieve. Seitz eligió esta palabra porque era mucho más específica que, por ejemplo, la palabra construcción, ya que el término assemblage señala, por ejemplo, la noción de acumulación de elementos dispares, la constitución de partes heterogéneas, que de manera separada mantienen su propia identidad, pero que pueden también funcionar cuando son ensambladas, pueden contaminar una unidad diferente como si fuera una mezcla de elementos homogéneos.

En la exposición se expusieron Reddy-mades de Marcel Duchamp, cajas de Joseph Cornell, los cuadros de arpillera de Burri, chasis comprimidos de coches de César, cuadros de Kienholz, collages de muy diversos artistas, esculturas de Nevelson y Tinguely y muchas otras cosas. En la introducción del catálogo, el comisario de la exposición, William C. Seitz, declaraba: "La actual ola de assemblages... marca un cambio del arte subjetivo, fluidamente abstracto, hacia una revisada asociación con el medio ambiente. El método de yuxtaponer es un vehículo apropiado para expresar sentimientos de desencanto por el resbaladizo idioma internacional en que se ha tenido a manifestarse la abstracción libremente articulada y los valores sociales que esa situación refleja."

William Seitz, justifica su exposición sobre la importancia del collage como technica mater de muchas de las prácticas artísticas del siglo XX, y evidentemente aquellos artistas representados en la exposición rinden homenaje a los fundadores de esta técnica. En su introducción, Seitz justifica así la primacía del collage en el contexto de las artes del siglo pasado, con una citación de la historiadora Margaret Miller, comisaría de una exposición retrospectiva sobre los collages en el mismo museo:

"El collage no puede ser definido como una mera técnica de cortar y pegar, ya que su significación radica no en su excentricidad técnica sino en su relevancia en dos de las cuestiones que han sido planteadas en el siglo XX: la naturaleza de la realidad y la naturaleza de la pintura misma. El collage ha sido el medio a través del cual el artista incorpora la realidad en la pintura sin imitarla."

Además, Seitz enumera esquemáticamente dos características esenciales de las que participan los collages objects y las construcciones representadas en la exposición The Art of Assemblage.

1. Están de manera predominante ensamblados más que pintados, dibujados, modelados o esculpidos.

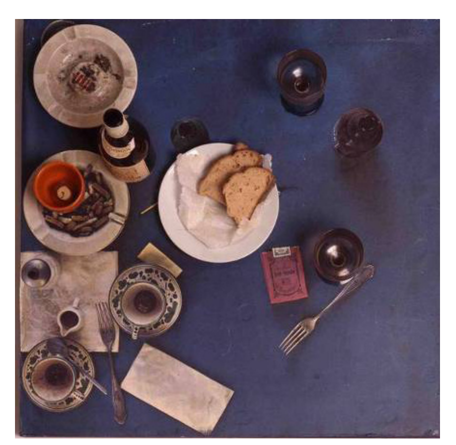
2. Enteramente o en parte, sus elementos constitutivos son representados con materiales naturales o manufacturados, objetos o fragmentos, sin ninguna intencionalidad de ser materiales artísticos.

Además, William Seitz, junto a Peter Selz, que era comisario del departamento de escultura y pintura del museo, optaron por la palabra assemblage por dos precedentes. El primero era la segunda defin-

ición del diccionario de la palabra assemblage: "La fijación de partes y piezas juntas como una maquinaria de carpintería y ebanistería". El otro precedente fue más relevante artísticamente: el uso de la

palabra, por parte de Jean Dubuffet, para describir sus esculturas, pinturas y litografías que hizo a partir de varios materiales heterogéneos (papel ajado, alas de mariposa, madera, esponja y desperdicios naturales) entre 1953 y 1954. Dubuffet reflexionó sobre la adecuación o no de continuar nombrando a este tipo de trabajo compuesto por el término collage. Y más bien pensó que el término collage "se debía reservar a las obras hechas en el período de 1910-

1920 por dadaístas, cubistas, etc." Así, William Seitz tomó prestado a Dubuffet el término assemblage, que era ya un término utilizado en la década de los años veinte, por ejemplo, por John Heartfield, que nombra al montador assembly man, traducción de la palabra alemana montiert.



Daniel Spoerri, "Tableau Piège",
Restaurant Spoerri, 1972

De hecho, ensamblar y montar son sinónimos y se popularizaron a principios de siglo en la industria automovilística con la cadena de montaje. Esta apropiación de la palabra assemblage era estratégica, ya que cubre un gran abanico de actividades artísticas, incluyendo el collage, el décollage, el découpage, el montaje, el fotomontaje, etc.

"La acumulación" también designa una modalidad artística próxima al assemblage. Su técnica de reunión de fragmentos de objetos usados acumulados al azar o en forma de relieve fue empleada por artistas como César, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Arman o Chamberlain, unidos al nuevo realismo francés. Es, diríamos, la sistematización del objet trouvé. Algunos de estos últimos artistas aparecieron en la exposición de William Seitz.

La visión comparada de artistas consagrados e históricos de la vanguardia de los años veinte y treinta como Picasso, Schwitters, Man Ray o Hanna Höch se presenta en la exposición The Art of Assemblage, al lado de figuras emergentes como Rauschenberg, Jasper Johns, Kienholz y otros, más desconocidas, para trazar una línea orgánica de evolución del assemblage. Pero como señala el mismo Seitz, su opción es la de enfocar "la metafísica del assemblage antes que su historia." Inevitablemente, la comparación de obras a través de un largo período de tiempo pasa a ser histórica, y lo que queda claro es que el laberinto de estilos artísticos del siglo XX no son compartimientos estancos sino que sus líneas de investigación son intercambiables. Seitz define el assemblage, en su provocación del pensamiento, como poético antes que realista, por su capacidad alegórica de transformar las partes en una nueva mezcla que trasciende e incluye sus partes.



Daniel Spoerri, "El corralito del bebé", 1961

No obstante, las obras que se muestran en la exposición son generalmente más próximas a la realidad cotidiana. Como en el caso de la obra Restaurant Spoerri de Daniel Spoerri, que muestra escenas cotidianas subvertidas, porque una de las funciones del assemblage es esta subversión de los signos y de los símbolos establecidos, el

arresto de la realidad en una forma extraña y poética buscando el acercamiento entre la obra y el espectador.

La actitud de los assemblages hacia el uso de los materiales es una de las expansiones más originales en el campo artístico. No responde a una ortodoxia técnica ni tampoco a un uso de determinados materiales más aptos que otros. Más bien el assemblage se caracteriza por una mezcla de materiales y objetos en los que las posibilidades son infinitas. Desgarrar, empastar, cortar, adherir, quemar, aplastar, coser, soldar, cualquier material en cualquier forma expuesto en multitud de posiciones, etc., trasciende los clásicos parámetros de la abstracción de la forma, la textura y el color. Es más que evidente que esta multiplicidad de maneras de fabricar la obra de arte tuvo una resonancia sin precedentes en el contenido y en la forma de la obra de arte en el siglo XX. Esta versatilidad técnica no hacía más que corroborar la introducción del arte en su contexto material y real de la industrialización, la división del trabajo y la especialización que aumenta cada vez más.

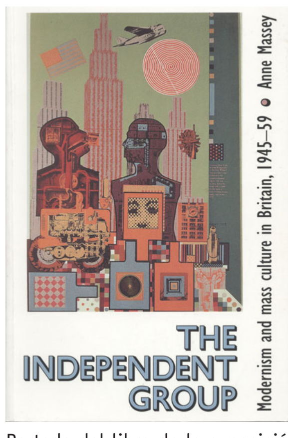
3. EL POP INGLÉS

El papel precursor del arte pop inglés se concreta en el Independent Group (Grupo Independiente), un pequeño grupo de artistas, arquitectos y críticos. De los cuales destacaron Eduardo Paolozzi (1924 -2005) escultor, artista ampliamente surrealista y figura clave para el afianzamiento del pop en el Reino Unido en los años cincuenta y Richard Hamilton.

Los artistas pop de Gran Bretaña, perseguían una destrucción deliberada de los esquemas cuidadosamente establecidos por los artistas de la generación inmediatamente precedente. Los británicos luchaban contra lo que ellos consideraban la insularidad, inmovilidad y el sentido del decoro de arte más admirado en su país durante los años cincuenta, ejemplificado a la perfección por la pintura abstracta de base paisajística.

Los artistas pop de Gran Bretaña propugnaron un arte agresivamente urbano y contemporáneo, en contraposición a la veneración por la intemporalidad de la naturaleza que estaban destinados a heredar, y sentaron sus posturas a través de un lenguaje sencillo que nació del impulso democrático que se agitaba en la mayor parte de la sociedad. Estos artistas crearon el "found object". The Independent Group se considera como el precursor del movimiento Pop Art en Gran Bretaña y los Estados Unidos.

El Independent Group reunió a artistas, críticos y arquitectos en dos exposiciones:



Portada del libro de la exposición "Independent Group"

"Parallel of Life and Art" (1953) y "This is tomorrow" (1956). La primera, organizada por uno de los primeros animadores del Pop inglés, Paolozzi, ponía en evidencia un mundo en el que la vida y el arte se asociaban naturalmente, al margen de todo comentario apos-


Richard Hamilton, “Just what is it that makes today’s homes so different”, 1956.

ta. Dicha exposición, que reunió pinturas, estudios de movimiento, radiografías, documentos antropológicos, fotos deformadas, piezas que tanto podían colgarse de la pared como suspenderse del techo y desparramarse por el suelo, fue la primera en presentar al público imágenes populares, liberadas de toda connotación artística tradicional.

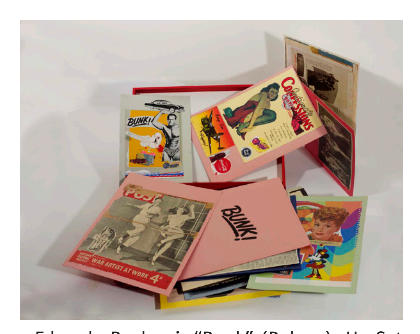
El Independent Group fue el responsable de la segunda exposición, “This is tomorrow” (Esto es mañana), que se presentó en la Whitechapel Art Gallery en 1956. Fue una muestra bastante mediocre, cuyo principal interés, aparte de su propuesta de integrar distintas artes visuales (cine publicitario, cómics, etc...), residió en la participación de



Eduardo Paolozzi, Lost Magic Kingdoms and Six Paper Moons from Nahuatl, 1985.

Richard Hamilton, y, en concreto, en la exhibición, a modo de póster de la exposición, de un collage titulado: Just what is it that makes today is homes so different, so appealing? (¿qué es lo que hace a los hogares de hoy diferentes, tan atractivos?), un inventario de imágenes de lo que pasaría a ser el lenguaje pop: imágenes publicitarias, escenas de cómic, pin–ups, folclore urbano, sexualidad, presentación de la palabra POP como abreviatura de arte popular y otros elementos.

Richard Hamilton (1922) fue el primer artista inglés que se separó por completo del expresionismo y del academicismo abstracto, por considerarlos vacíos de significados. En su condición de pintor y diseñador Hamilton mantiene una relación ambigua con la estricta ortodoxia del pop. Por un lado conserva la objetividad de las imágenes populares, pero las presenta con una precisión y perfección formal que le vinculan estrechamente, en una experiencia única en el pop inglés, con la fría despersonalización de las producciones americanas.



Eduardo Paolozzi, “Bunk” (Deluxe), Un Set de Caja con 45 serigrafias, colocadas encima al estilo collage, 1972.

Hamilton aúna en su figura la teoría y la praxis, ya que cada una de sus obras, puede considerarse fruto de un complicado proceso conceptual. Ya en 1957 definió las cualidades que para él debía poseer toda obra artística: ser popular, pasajera, de bajo coste, producida en masa, joven, ingeniosa, sexy, evasiva y atrayente; cualidades que aparecen como claves de su temática, centrada en los objetos de consumo, con un particular énfasis en el automóvil.

Eduardo Paolozzi (1924), figura clave para el afianzamiento del pop en el Reino Unido en los años cincuenta. Paolozzi trabaja, bajo la forma de assemblages, imágenes totémicas de la sociedad mecanicista.

Figuras desgarradas y mutiladas como “The Philosopher”, evocaban de forma deliberada, la apariencia grotesca de los monstruos protagonistas de las películas de ciencia ficción que tanto gustaban al Independent Group.


Eduardo Paolozzi, The Philosopher, Bronce, 1957.

4. EL ARTE POP EN EUROPA

En Europa encontramos también producciones artísticas que utilizan la imaginería de la nueva sociedad de masas, aunque siempre en función de sus respectivos rasgos culturales y su tradición plástica.

Los auténticos comienzos del Arte Pop tuvieron lugar en Inglaterra, pasando desapercibidos tanto en Alemania como en el resto de Europa, pero, a mediados de los sesenta, la agresividad y variedad del Arte Pop norteamericano causaron una verdadera sensación.

En Italia la contribución del arte pop se centra en unas pocas figuras: Enrico Baj, Michelangelo Pistoletto y, aunque menos conocidos, Titina Maselli, Fieschi y Giuseppe Romagnoni. Enrico Baj presenta un sus collages imágenes polimatéricas (medallas, espejos rotos, pasamanería) identificables con personajes robot, con los que intenta denunciar la degeneración derivada del consumo de masas. Michelangelo Pistoletto (1933) mantiene en sus obras un intenso diálogo con el espectador, que penetra "dentro" del cuadro al reflejarse sobre sus láminas de acero inoxidable. De este modo introduce la presencia efectiva de vida real en la obra de arte.

El arte pop alemán tiene una buena representación en las figuras de Peter Klasen (1935) y de Winfred Gaul (1928). Klasen se distingue por la claridad en la composición y por la incorporación de objetos en la tela pintada, en la que invariablemente son protagonistas los desnudos femeninos, que dejan entrever un erotismo a la vez agresivo y sutil; todo ello servido por un cromatismo reducido a lo esencial, generalmente una confrontación rojo–negro. El planteamiento <<Arte Pop y Alemania>> encierra bastantes contradicciones, empezando porque la propia Alemania, después de 1945, no constituía un país unitario, con una definida identidad nacional, situación ésta que se reflejaría durante décadas en el mundo del arte y de la crítica. En Alemania tenían especialmente importancia los happenings y, sobre todo, el movimiento Fluxus.

En Francia es difícil encontrar representantes que sigan fielmente los principios del pop. Durante los años cincuenta, en Francia dominaron las modalidades abstractas. <<Fríos>> contra <<calientes>>, geométricos o cinéticos por un lado, líricos, informalistas o tachistas por otro, una verdadera guerra intestina a la que los artistas más jóvenes, comprensiblemente, trataban de escapar. Bernard Rancillac, con pinturas de bandas dibujadas que incluyen imágenes fotográficas, y Hervé Télémaque, con grandes cuadros que incorporan objetos, aportan un realismo decididamente pop.

En España, el desarrollo del Arte Pop, en comparación con Inglaterra o los Estados Unidos, relativamente tardío, 1963 y 1964, el arraigo de las maneras informalistas y neofigurativas dificultó la difusión de la estética pop. Mencionar que, el número de artistas que podemos encontrar a esta orientación del arte es reducido, auque sus creaciones son de notable calidad y de una fuerte originalidad: Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Luis Gordillo, entre otros. Además, la realidad sociopolítica y cultural de la época no era la más adecuada para

dar cabida a un tipo de arte tan ligado al mundo de los mass media y la sociedad de consumo. Por otro lado, las técnicas basadas en la objetividad y la despersonalización, propias del pop, encontraron escaso eco entre una clase artística valorada de la subjetividad y de lo irracional y emocional.

El pop español abordó la representación de la realidad concreta y abandonó las referencias genéricas, muchas veces elusivas y casi siempre culturistas, que era propias del Informalismo no un ejemplo inmejorable de ese proceso.

5. CONCLUSIONES

Finalmente, el assemblage es un arte que abandona la habilidad técnica artesana del arte y su permanencia, y que en cambio haga uso de medios perecederos, tales como periódicos, cinta adhesiva, la hierba que crece o la comida real. Es una apuesta por un arte que niega el estatus afirmativo del arte y se posiciona en una desafección, en un nihilismo de la interpretación de la idea del arte.

Este arte pop, arte popular de masas, solo se preocupaba de forma marginal y esporádica de los temas sociales o del desciframiento semiológico de los lenguajes subliminales de carácter social, político o económico que nos ofrecen ciertas imágenes, por tanto también tiene un carácter anti-artístico.

Todo esto nos va dar paso al Nuevo Realismo que la contrapartida europea al pop americano o también llamada nouveau réalisme. Considerando el pop como la respuesta anglosajona al expresionismo abstracto, el nuevo realismo, es la alternativa europea ante el agotamiento de la práctica informalista.



EL OBJETO POBRE EN EL ARTE POVERA

Noelia Jiménez Roig

1. ¿QUÉ ES EL ARTE POVERA?

Cuando hablamos de Arte Povera, en italiano, arte pobre en español, nos referimos a un tipo de arte objetual que utiliza materiales humildes y de carácter pobre, así como materiales utilizados, desechos, materiales extraídos de la naturaleza, como hojas, madera, piedras, ramas, objetos de metal, vidrio...

Generalmente hay una elección de materiales encontrados, presentados como antiforma. Como bien sabemos la teoría de la Antiforma defendía un tipo de escultura intimista donde los materiales usados se correspondiesen de alguna manera con el estado psicológico del autor. Además, el proceso de creación formaba parte de la obra de arte ya que daba énfasis al valor psíquico de la misma.

También dentro de este arte, se plantea la transformación del material y su apariencia, siendo éste, más escaso en la obra que realiza el artista.

Sin embargo, cuando hablamos de Arte Povera, hablamos de acciones, situaciones, construir piezas, organizar ambientes, todo menos ligarse a un único modo de expresión.

Para los artistas del arte pobre, la materia habla por sí sola, usan todos los materiales que hay en la tierra y organizan la obra. Usan materiales energéticos, como el cobre. También el reino animal está muy presente en este arte, como son huesos, espinas de pescados, dientes, lana, pelo de cabra, caparazones de caracoles, o insectos.



Gioanni Anselmo, "Senza Títolo"

Para estos artistas es muy importante la relación arte-vida, y pretende alejarse de la sociedad consumista y tecnológica. Un ejemplo, lo podemos encontrar en Gioanni Anselmo, con su "Senza titolo", de 1968, donde aparece una lechuga con dos piezas de granito. La lechuga se tiene que ir cambiando, ya que es un material orgánico.

Por ello el arte Povera debe prestar una atención especial a aquello que invite a lo transicional y efímero. El artista del arte "pobre" trabaja junto al biológico o ecólogo, investigando el crecimiento vegetal, las reacciones físicas y químicas y las propiedades de los minerales.



Kounellis, "Doce Caballos"

Este movimiento puede presentarse como una reacción al mundo tecnológico, con una cierta vena romántica. La declaración de los fragmentos de la realidad y su selección como obra de arte no es un fin en sí mismo, sino que, como subrayó Merz, tiende a concienciar al espectador sobre la situación estética, social o ambiental de las cosas, en algunos casos a desenmascarar y provocar reflexiones, tomas de posición crítica. Muchas situaciones son absurdas en un primer momento, pero cuando más se reflexiona, más significado le sacas. Un ejemplo lo tenemos en Kounellis y sus doce caballos expuestos en 1969, convirtiendo la galería en un establo.

Partiendo de la base de que no es válido hacer cosas de una manera determinada, es decir, de una manera artística, se llega a la con-

clusión de que sólo es posible estéticamente la vida. Este valor estético se puede alcanzar paseando por la calle, cuidando el modo de vestir, arreglando un escaparate, viendo una hoja de árbol... puesto que en realidad lo que debería de existir no es un arte pobre sino una política pobre, una filosofía pobre, una manera de ser pobre.

2. HISTORIA

El arte Povera, surgió en Italia en 1967, cuando se dieron a cabo dos importantes exposiciones en Turín, en las que participaron diversos artistas representantes de esta modalidad. La denominación de este arte se debe al crítico Germano Celant, ya que quería que el arte europeo quedara por encima del americano, que se había impuesto de manera incuestionable. El término proviene del teatro povera de Grotowski.

La exposición que organiza Celant, reunió a una serie de artistas que no hacían esculturas, ni pintaban, y solo querían desmaterializar la obra.

En un principio, se hablaba de Arte Povera como si fuera solo italiano, pero no fue así, ya que se extendió en artistas europeos y algunos representantes del Land Art y del Body Art. En cambio Celant, decidió abandonar el término en 1972, porque consideraba que los artistas más destacados de este arte se habían alejado de los principios del Arte Povera y lo consideraba un cliché repetitivo y restrictivo.

Más tarde, en los años 80, cuando este arte fue atacado por los artistas de la Transvanguardia italiana, Celant reivindicó el uso del concepto y se puso de nuevo en el punto de mira. Desde que el Arte Povera fue relanzado en una exposición que tuvo lugar en Nueva York, donde los artistas expusieron este arte, se siguen realizando exposiciones en museos, sobretodo alemanes y franceses.

Siguiendo con Celant, pretendía unir el mundo de la desmaterialización con el mundo de la naturaleza y de la persona. El arte se abre a nuevas cualidades formales, que implican transformación, destrucción, reconstrucción, flexibilidad y energía de los materiales. El artista se siente atraído por sus posibilidades físicas, químicas, biológicas, y comienza a sentir el desarrollo de las cosas del mundo.

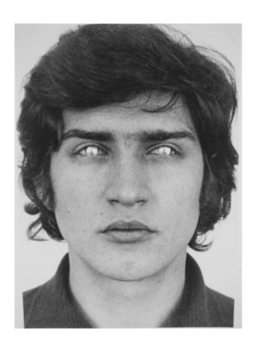
En el arte se pensaba que las obras deberían ser un producto acabado, sin embargo, lo que el arte tiene ahora en sus manos es materia mudable que no necesita llegar al punto de tener que ser finalizada respecto al tiempo y espacio.

Podríamos decir que el Arte Povera proviene del object-trové surrealista y del ready-made dadaísta, con su oposición a lo tecnológico y a los procesos de producción industrial, con una vuelta a lo natural, pero no al modo clásico, sino por su conexión con lo primitivo, y lo híbrido. También añadimos que surge como reacción contra la escul-

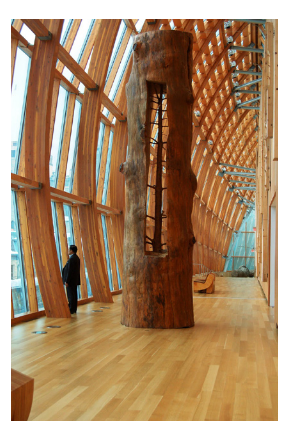
tura minimalista por su razón y estética fría, y del pop art americanos, por el valor mercantil.

3. ARTISTAS MÁS REPRESENTATIVOS

GIUSEPPE PENONE


Giuseppe Penone

Giuseppe Penone nació en 1947 en Garessio, Tras estudiar contabilidad, se matriculó en una escuela de Bellas Artes. Buscando su identidad personal, el artista regreso a su pueblo, y comenzó a trabajar con los materiales que mejor conocía, el tronco, la corteza de los árboles, y las piedras. A lo largo de los años las obras de Penone se van enriqueciendo con nuevos matices, materiales y formatos. Su trabajo se basa en una observación de la naturaleza, que nos propone una reflexión sobre el hombre y el cosmos y su capacidad de creación.


Giuseppe Penone, "En la vida escondida dentro"

Realizó una serie de obras a finales de los años 60, basándose en la idea de que el árbol es una materia fluida que se puede modelar. Por ello, Penone, intervino sobre árboles jóvenes, y su evolución.

Un ejemplo es la obra llamada "En la vida escondida dentro", donde el artista italiano, excava en un árbol viejo para revelar su pasado y así poder ahora vivir el presente. Quiere que veamos la lentitud y tranquilidad que lleva el mundo natural, por ello el artista quiere que nos detengamos y paremos a pensar en el concepto del tiempo.

Otra obra suya sería "Respirar la sombra", del año 2000, que reproduce un espacio en forma de cripta natural con hojas de Laurel, donde el sentido del olfato juega un papel muy importante. Las hojas las sacó de su primer árbol, y su primera fundición de hojas. Puso las hojas en el congelador para poder utilizarlas en invierno, al descongelarlas y fundirlas en bronce, desprendieron un olor muy agradable. Es lo que produjo que hiciera este trabajo.

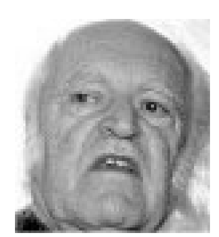

Giuseppe Penone, "Respirar la sombra"

MARIO MERZ

Mario Merz nació en Milán, donde estudió la carrera de Medicina, pero siendo abandonada por la pintura, orientándose por la abstracción hasta 1967, se orienta por el arte povera y se convierte en uno de sus fundadores. La obra de Merz, está caracterizada por los famosos iglúes, construidos por diversos materiales.

Merz decía:

"Hice el iglú porque quería abandonar el plano; además, el iglú era interesante como idea de espacio absoluto en sí mismo, ya que no es moldeado, sino que es una semiesfera apoyada en la tierra. Y por último, al iglú se sumó el trabajo de escritura, que me pareció tan importante que quise que fuera una escritura estática, como puede ser darle forma de escritura al neón."


Mario Merz


Mario Merz, “Iglú de Giap”

Uno de sus trabajos más conocidos es “Iglú de Giap” de 1968, que consiste en un iglú, hecho de sacos llenos de tierra, como si fueran bloques de hielo, y neón. Sus obras, se basaban en una ley estructural del matemático Fibonacci, para quien el desarrollo no es una simple sucesión de números, sino que la progresión de los números resulta de la suma de dos precedentes.

Otra obra muy importante, parecida a la anterior, sería “Objet cache toi”, que fue un lema que apareció en el mayo francés del 68, y que hacía referencia a la excesiva cosificación de la cultura de masas que se vivía por entonces.


Mario Merz, “Objet cahe toi”

Otra obra suya es “Unreal city”, de 1989, donde vemos una estructura de vidrio, tubos de metal, ramas, arcilla...Merz decía que en el Iglú no existen ángulos, salientes, no hay líneas rectas, es una casa, pero al mismo tiempo es un lugar casi mágico, donde se despiertan las sensaciones religiosas, ya que se parece a una cúpula de iglesia.


Mario Merz, “Unrealcity”

GILBERTO ZORIO

Gilberto Zorio nació en Italia en 1944 y es uno de los padres del arte. Sus esculturas no son cerradas, ni pesadas, sino líneas de fuerza, formas en movimiento que invitan recorrerlas y descubrirlas. Zorio, decía que en sus exposiciones se unen obras de distintas épocas, dispuestas en función del espacio.

Le gusta el contraste, los lugares donde se respira el paso del tiempo y la historia. Alude a sensaciones físicas relacionadas con la percepción.

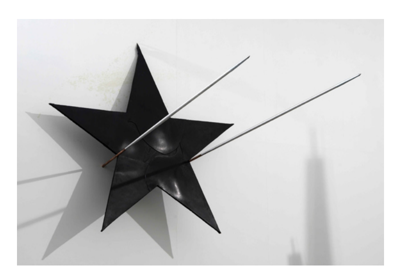
Zorio decía: “Mis obras parten del deseo de la energía, de la fuerza, del espíritu; del sentido del peligro, del riesgo. Mi trabajo no ha cambiado, es el mismo porque yo soy el mismo: mi trabajo se ha modificado, pero no ha cambiado, contiene siempre problemas de energía, fuerza, peligro, viaje, movimiento.”

Dice que la energía es el soporte y expresión de vida. Por ello muchas de sus obras son circuitos, formas simbólicas de circulación de energía física y mental. Utiliza todo tipo de materiales, hierro, plomo, cobre, vidrio, fósforo, caucho, brea, alcohol, agua, cera, focos luminosos...


Gilberto Zorio

Las esculturas de Zorio llenan el espacio no sólo con su presencia, lo hacen también mediante el ruido que provocan sus mecanismos cuando se activan.

Una de sus esculturas famosas, sería “Stella di cuoio su Giavelloti”, del año 2007. Zorio dice: “Cuando el hombre comprende que no puede tocar las estrellas, inventa su representación”. En esta obra vemos como hay dos jabalinas clavadas, que simbolizan la voluntad cazadora, deseo de presa, sed de alimento. Hablando de la estrella, es un símbolo de algo inalcanzable. Casa dos símbolos, uno celeste



Gilberto Zorio "Stella di cuoio su Giavelloti"

y otro humano, y comienza la historia del cazador que captura la estrella sin dañar su forma.

Las obras de Gilberto Zorio son dispositivos transitorios que hacen referencia a la caza como a la alquimia ("Stella di cuoio su Giavelloti").

Otras de sus obras con estrellas serían "Estrella 1" y "Estrella 2"



Gilberto Zorio "Estrella 1"

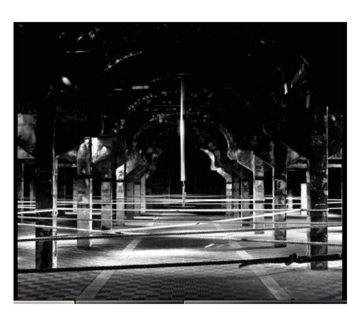
JANNIS KOUNELLIS

Jannis Kounellis es uno de los artistas que mayor representa el arte Povera, ya que pone en sus obras un sello indiscutible. Nació en 1936 en Grecia, y estudió en la academia de Roma. Comenzó a incluir en sus obras objetos y materiales como elementos constituyentes del arte. Incorpora planchas de metal en sus obras, que son su principal soporte. Crea instalaciones con elementos dispares como sacos de yute, café molido, piedras, cristales, aceite de linaza o humo. Expone incluso animales vivos, indagando en lo difuso de la frontera entre arte y vida. Incorpora además muebles, que expone de manera monumental.



Gilberto Zorio "Estrella 2"

Una de sus obras que sorprendió, fue la que instaló en el centro de creación contemporánea de Madrid, el Matadero. Es evidente que en una estructura como la de las Naves del Matadero, con esa gamas de grises oscuros, había que hacer algo totalmente distinto, y pensó en un laberinto con distintos entramados, todo horizontal menos una pieza vertical", apuntó el artista. El resultado sorprende por una iluminación de muy baja intensidad que sumerge al visitante en un clima de angustia y temor, mientras una luz única ilumina la pieza central: una gran barra de metal suspendida del techo sobre la que se apoya un gancho de carnicero del que cuelga un enorme y brillante cuchillo.



Gilberto Zorio "El Matadero"

Recuerda con cariño los tiempos del arte Povera es un movimiento que nace sin ningún manifiesto. Es un grupo de artistas atraído por cuestiones muy diversas, pero algunas comunes, como el interés por salirse del cuadro".

Otras de sus obras son estas:







4. OTROS ARTISTAS

También podemos encontrar obras interesantes de otros artistas, que reflejan perfectamente este movimiento.

Uno de ellos sería Michelangelo Pistoletto, con su “Venus Dorada con Trapos”, esta estatua que tiene enfrente un montón de trapos pobres, es una crítica, donde el artista baja del pedestal a la Venus, mezclándola con trapos y pretende que olvidemos el arte del pasado. Los trapos nos hablan de lo humano y los procesos industriales.

Otro artista, que también representa este arte, es Luciano Fabro, que con su instalación “Coreografía”, vemos que ha construido un túnel con varias Italias suspendidas, es un espacio que envuelve al espectador que atraviesa el túnel. Las Italias representan el símbolo del país. Por ello podemos ver la relación arte-vida, ya que Italia existe realmente en este planeta.

En el s. XX y actualmente, también nos topamos con muchas obras que utilizan materiales reciclados. Un artista sería Iván Puig, con su obra “Crecimientos artificiales”, vemos que hace uso de sillas viejas y las instala en el suelo, como si formaran parte de él.

Otra artista que podemos nombrar es Marta Palau, que trabaja con barro, polvo, ramas, madera, textil… Una de sus obras es “Cascada”, una instalación donde hace uso del textil para realizar como una cascada de agua.

Michelangelo Pistoletto, “Venus Dorada con Trapos”



Luciano Fabro “Coreografía”



Iván Puig “Crecimientoa Artificiales”



Marta Palau “Cascada”

5. CONCLUSIÓN ARTE POVERA

Para terminar hemos visto como los artistas del arte povera opinaban que la obra es la actividad del artista, el lugar donde surge la experiencia, por eso la energía, el proceso, la acción, el pensamiento, la experiencia, junto con el ser, son la obra de arte. Estos artistas insisten en el proceso, transformación y buscan a través de lo efímero romper con la obra estándar que consideran inútil.

Los artistas de este arte pobre, quieren que los materiales hablen por sí solos, y los estructuran sin ser modificados. Por ello dicen que el arte tiene que ser una representación de la naturaleza, cambiante y efímera.

Podemos ver que estas obras están dispuestas para que el espectador participe en ellas y dialogue con ellas, razonándolas, y descubriendo su verdadero significado.

También hemos visto la fusión que hay entre arte y vida. Los artistas del arte Povera, intentan bajar las obras a la realidad, sin que se mezclen demasiado, ya que se convertirían en un objeto más del entorno.

Para acabar vemos que hay un espíritu liberalista, liberándose de las técnicas tradicionales y materiales tradicionales. Además de no estar de acuerdo con que las obras se realizan con los sentimientos del artista, si no que la sociedad es la que da forma a esas obras.



EL ASSEMBLAGE Y LA SOCIEDAD DE COSUMO EN EL ARTE POP AMERICANO

Júlia Pedro Martínez

1. INTRODUCCIÓN

El término Assemblage, es una técnica que consiste en unir distintos materiales y objetos de forma que se consiga un efecto tridimensional. También se aplica en un sentido mas amplio, a esculturas realizadas combinando varios materiales. Se difundió internacionalmente desde la exposición celebrada en el museo de arte moderno de Nueva York en 1961, "The art of assemblage". El assemblage era un medio de transición del expresionismo abstracto a las aparentemente muy diferentes proposiciones del Pop Art.

El término Pop Art está referido a una serie de cambios y acontecimientos producidos en el arte occidental durante la década de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, en Inglaterra y Estados Unidos, fundamentalmente.

En el Pop Art son perceptibles tres características fundamentales. En primer lugar que es un "arte figurativo" (representación de imágenes reconocibles a través de sus figuras), bien sea procurando la verosimilitud (realismo artístico), bien sea distorsionándolas de alguna forma, idealizándolas (idealismo artístico), o intensificando alguno de sus aspectos (caricatura, expresionismo) y "realista", como no lo había sido el arte de vanguardia desde hacia mucho tiempo. Las nuevas posibilidades que ofrecía el Pop Art fueron adoptadas por los artistas Pop en parte como reacción contra el informalismo en Europa (aunque hay autores como Marchan, que sostienen que no existe esta relación en el caso inglés) y el expresionismo abstracto en Estados Unidos. Si bien en este segundo caso la relación es mucho mas directa y en general aceptada por los autores. Estas tendencias son intensamente espirituales y subjetivas y en consecuencia opuestas al Pop Art. Lichtenstein define muy bien la actitud del pop a propósito del expresionismo abstracto: "el arte se ha vuelto extremadamente romántico e irreal, se nutre de si mismo, lo utópico cada vez tiene que ver menos con el mundo...". (Citar)

En segundo lugar, fue creado fundamentalmente en Londres y Nueva York, pero también en Los Ángeles y San Francisco. Por tanto, se desarrolla en el ámbito muy especial de las megalópolis de mediados del siglo XX. El Pop Art está directamente ligado con el medio urbano – producto del desarrollo industrial- a través de su temática y su iconografía.

Por último, el tratamiento de los temas: los artistas Pop tratan estos temas de una forma muy diferente. El objeto de su figuración no es en absoluto tradicional. Es de un tipo que nunca había sido utilizado como sustrato del arte. No solo los temas eran nuevos, sino también su presentación totalmente literal. En ocasiones aparecen objetos reales incluidos en la obra; en otras, gracias a las nuevas técnicas, el objeto figurado es tan parecido al objeto real como jamás lo había sido en la historia del arte. El producto de la nueva temática y la forma de llevarla a cabo fue un arte que combinaba lo abstracto y lo figurativo, de una forma que ponía de manifiesto que el realismo figurativo del Pop Art estaba echo a la luz y con pleno conocimiento del arte moderno desde el abandono de la figuración.

El problema era doble, por un lado el arte giraba en torno a si mismo y por otro la explotación comercial lo había envilecido. El Pop Art es una tendencia que pone de nuevo en contacto el arte con el mundo y la vida. Pero como ironía de la historia del arte, como señala Lichtenstein "... el arte Pop en Nueva York se volvió tan comercial como el expresionismo abstracto y solo en la mitad de tiempo".

2. EL TÉRMINO POP ART

El término Pop art fue tomado de la expresión inglesa popular art, propuesta por Fieldher y Banham en 1955.

En Estados Unidos de América fue el crítico inglés Alloway, llegado a este país para ocupar un cargo en el Guggenheinem Museum, quien introdujo el término Pop Art para designar la producción de esta nueva tendencia, termino que había sido utilizado en el círculo de Hamilton y Paolozzi en Londres, para calificar el interés del Grupo Independiente (Independent Group) por las imágenes de las mass-media.

Como sucede en otras tendencias no hubo en principio acuerdo con la nomenclatura. En la época de los iniciadores del movimiento estos fueron calificados de neodadaistas, lo que indujo a los mismos a poner de manifiesto las diferencias que existían entre ambas tendencias. Rauschenberg, sostenía la diferencia de entidad entre Dadá y Neodada como vanguardias negativas y el Pop Art como vanguardia positiva. Dadá rechaza la sociedad –si bien el Neodadaismo adquiere otras connotaciones– mientras que el Pop Art asume e incorpora la sociedad urbana e industrial en la que surge.

El término Pop Art acabó imponiéndose, a pesar de su ambigüedad sociológica y artística, pues llegó a abarcar autores de muy distinta procedencia y muy distinta ejecución artística bajo su denominación.

3. BREVE HISTORIA DEL POP ART

El pop art tiene antecedentes en aspectos parciales del Futurismo Italiano (Boccioni, Severini, Carra...), el Dadaísmo (M. Duchamp), en la Nueva Objetividad Alemana, en el Surrealismo, en la tradición Americana de los años veinte.... Si bien la relación que pueda existir es a nivel de técnicas o de aspectos teóricos concretos, sin que exista una relación directa respecto de ninguna de las tendencias nominadas.

La génesis del pop art radica en el Independent Group fundado en 1952 por Hamilton, los Smithson, Paolozzi y Banham. En 1955 y 1956 se organizan exposiciones. El año 1961 es la fecha de máximo auge del pop inglés cuyas formulaciones en Estados Unidos. En 1962 tiene lugar la exposición " Art of assemblage" y a partir de entonces, se generaliza el pop en galerías, revistas... En 1964 se consagra in-

ternacionalmente en la bienal de Venecia y en 1968 en la Documenta Kassel y en Londres, en 1969.

Respecto a la expansión del arte pop en Estados Unidos, Pellegrini señala que se debe a la existencia en este país de una crítica empeñada en afirmar la existencia de un arte Americano, fundamentalmente pictórico, el expresionismo abstracto, que no debe nada a la pintura Europea.

Sin embargo, en el caso del Pop art la relación es manifiesta, lo que por otra parte no invalida la aportación de los autores americanos ni la indudable personalidad del pop estadounidense. El interés despertado por el pop art se revela por la cantidad de exposiciones realizadas por Estados Unidos y Europa.

4. TEMÁTICA E ICONOGRAFÍA DEL POP

La temática e iconografía del pop art está estrechamente ligada con el consumo y la sociedad de masas. La relación entre el tipo de sociedad y representación icónico-artística, es mas fuerte que en cualquier otra tendencia.

La temática del pop art, está condicionada por unos lenguajes y contenidos simbólicos aceptados previamente y presentes en los medios de comunicación. Como consecuencia, el repertorio iconográfico y los convencionalizados temas, dependen más de la sociedad de la que surgen que de la iconografía tradicional del propio arte. Marchan distingue diversas unidades temáticas en el iconografía del pop art: los símbolos de estatus social, los símbolos tecnológicos, los mitos de masas y la simbología sexual.

Los símbolos de estatus social suelen ser, automóviles, objetos que indiquen confort doméstico, viviendas, comidas y bebidas típicas de una sociedad desarrollada y sobre todo de la sociedad americana. En ocasiones, estas imágenes tienen su modelo en la iconografía publicitaria y comercial.

Los símbolos tecnológicos están representados a lo largo de todas las etapas del pop. En muchos casos se representa al hombre dentro de este ambiente tecnológico; en otros casos se refleja una interacción entre el progreso técnico y la ciencia- ficción.

Los mitos de masas de estas sociedades capitalistas, son en realidad los pseudo mitos de estas y su banalización. Su pervivencia y su representación en el arte viene marcada por las reglas de la dura competencia comercial e industrial. Por tanto, son también mitos de consumo, tratados con los métodos que utiliza la publicidad y pertenecientes a los diversos campos de la política, el cine , el deporte, la música...

La simbología sexual, ha estado presente siempre en el arte, desde el arte del paleolítico hasta la actualidad. Toda sociedad y toda época, configura unos modelos respecto del cuerpo, del sexo y de su

representación, tanto por aceptación como por contestación. Para Marchan, el arte erótico-estético del Pop art refleja la sexualidad represiva de una sociedad de masas. En este sentido, es interesante contraponerlo, por ejemplo, a las representaciones que del sexo hace el expresionismo Alemán como factor auto creativo, frente a la alineación que supone el sexo y su representación en la sociedad y el arte burgués, tal como expone Giulio Carlo Argan en "El arte como Expresión".

5. EL ASSEMBLAGE

El assemblage o ensamblage fue acuñado por Jean Dubuffet en 1953 y se difundió internacionalmente desde la exposición "The art of ensamblage".

El collage había sido inventado por los cubistas como medio para explorar las diferencias entre la representación y la realidad. Los dadaístas y los surrealistas habían extendido grandemente sus alcances y en particular, los dadaístas lo encontraron especialmente análogo y alineado con sus preferencias por un antiarte. En manos de la generación de posguerra, el collage se desarrolló como arte de assemblage, un medio para crear obras de arte casi totalmente a partir de elementos preexistentes, donde la contribución del artista habría de encontrarse más en establecer conexiones entre objetos, poniéndolos juntos, que en hacer objetos ab-initio.

William C. Seitz señaló en su introducción al catálogo: "la actual ola de assemblage (...) marca un cambio del arte subjetivo, fluidamente abstracto, hacia una revisada asociación con el medio ambiente. El método de yuxtaponer es un vehículo apropiado para expresar sentimientos de desencanto de los valores sociales que esta situación refleja."

El assemblage fue importante también por otra razón. No solo proveía un medio de transición del expresionismo abstracto a las aparentemente muy diferentes proposiciones del Pop Art, sino que trajo una reconsideración radical de los formatos dentro de los cuales podían operar las artes visuales. Por ejemplo, el assemblage daba un punto de partida para dos conceptos que habrían de ser cada vez más importantes para los artistas: el medio ambiente y el happening (performance art, afinidad con el llamado teatro de participación).

6. LAS TÉCNICAS DEL POP ART

El Pop art ha introducido diversas innovaciones tanto en estructuras bidimensionales como en estructuras tridimensionales. Estas transformaciones del sustrato de la obra de arte -dirigido a la búsqueda de nuevos métodos visuales afines a la mass media- se elaboran a merced de los medios de reproductividad ya institucionalizados. Estas innovaciones serían :

- Introducción de objetos comunes en la obra de arte, con un sentido diferente al Dadaísmo. Así la obra adquiere la apariencia del objeto al tiempo que el objeto real es alienado de su contexto habitual, pasando a formar parte del objeto artístico.

- En cuanto a la aplicación del color es muy frecuente el uso de tintas planas y de nuevos productos. Los colores suelen ser brillantes y los métodos utilizados, están en relación con las técnicas de publicidad y denotan un predominio del dibujo sobre la pintura. Sin embargo, esto no es generalizable a todos los pintores, porque el Pop art es una tendencia que engloba a artistas de diversas procedencias y con unos intereses temáticos que exigen diversa ejecución.

- La composición en el Pop art queda condicionada por los materiales que el artista introduce en la obra. Pero no puede decirse que la composición desaparezca sino que el material, que tradicionalmente había tenido un papel secundario adquiere un mayor valor. Sin embargo, mayor influencia tiene en el arte pop, las innovaciones ligadas a aspectos visuales relacionadas con los medios de comunicación.

- Los medios incorporados al pop art son: el cartel, la fotografía, comic, collage, fotomontaje y los procesos mecánicos de reproducción. Estos procesos forman parte ya de los aspectos creativos. La incorporación de estos medios se ha hecho mediante reducción, ampliación, yuxtaposición, oposición, supresión, fragmentación, repetición y seriación.

- Las diferentes técnicas visuales han alterado fundamentalmente la concepción tradicional del espacio representativo.

7. LA CUESTIÓN DE LA OBJETIVIDAD/SUBJETIVIDAD EN EL POP ART

En general se acepta, que el pop art refleja la actitud del artista contemporáneo de liberarse de su subjetividad y sustraerse así de la necesidad de su representación y que esto supone la aceptación del mundo exterior como tema de figuración. También se supone que esta figuración del mundo exterior se hace desde una posición distante, no polémica, y con los medios tecnológicos propios de esta sociedad.

Sin embargo esto no debe interpretarse de forma literal. Hay autores que ven en el Pop art un modo de protesta: Jonfray, Pellegrini, -si bien este mantiene respecto a esta cuestión opiniones contradictorias- valoración que desde luego no comparte Marchán.

De alguna forma el pop, ante todo el americano, supone la integración del artista en su medio, la valoración de un determinado mundo que exigen ser manifestado. Pero el contacto con la realidad del Pop art es muy distinto al del arte tradicional. Los artistas del Pop art buscan en el mundo que les rodea las imágenes que por su

frecuencia y reiteración se asimilan a la vida del hombre en el medio urbano y en la sociedad tecnológica.

El pop art elige de la realidad circundante, no lo excepcional sino el estereotipo y realiza una transcripción de esta realidad. Sin embargo, esta realidad no es ya ni la de la naturaleza ni la del hombre, sino una realidad de consumo.

8. SOCIOLOGÍA DEL POP ART

A pesar de la denominación de artistas pop, estos no reproducen el folklore como producto de la inventiva popular, sino los productos fabricados en serie y lanzados por la industria para atraer a la masa y provocar su consumo. Son artistas refinados los que suelen diseñar la presentación de estos productos para ser atractivos tanto como los productos de la sociedad de consumo. En opinión de Pellegrini, estos productos en serie "son esencialmente perversos, llevan en si un factor demoníaco que incita al consumo y tiende a uniformar al consumidor por el común denominador. Los productos elegidos por el Pop art son los productos del bienestar, es decir: todo aquello que desea una mente colectiva elemental, pero también todo aquello que la aliena y la adormece". (Cita)

Incluso cuando el Pop art se acerca a temas polémicos -Warhol: silla eléctrica, disturbios raciales, accidentes, violencia- éstos están banalizados al modo como aparecen en la prensa popular. Y son también un motivo de consumo para este tipo de mentalidad. Son productos seriados de la civilización tecnológica.

El término Pop art no posee un sentido crítico, no está relacionado con un análisis de la situación de las clases inferiores y no tiene un sentido idealista tradicional como arte del pueblo. El Pop Art responde a un criterio sociológico. Se relaciona con una sociedad de masa de una cultura industrial y urbana. La cultura de masas constituye un fenómeno histórico concreto de nuestra época, determinada por una serie de factores: producción en masa propia de los modos productivos industriales, un público mas adecuado a dicho tipo de producción, una necesidad de estimular el consumo como medio de dinamizar el conjunto.

Pues bien: la imagen popular se inserta en este contexto, es producida en masa y -al menos aparentemente- como cultura popular, comunicándose según las técnicas de la mass media. En este tipo de sociedades terciarias la relevancia del consumo supone que los procesos de producción revolucionan incesantemente.

No hay duda de que el Pop art refleja la "American way of life" es decir, la sociedad de consumo y que sus temas son los temas del consumo. No obstante, cabría preguntarse si el Pop art es realmente la expresión de una cultura de masas. Pellegrini llega a la conclusión de que el Pop art no expresa a las masas en absoluto ni tampoco está dirigido al común de la población. El Pop art es un arte refinado

para un público refinado y como tal, contiene un cierto grado de provocación controlada y elegante.

9. RESUMEN- CONCLUSIONES

El Pop art es en si mismo un arte paradójico y en relación a lo popular. El Pop art, no es popular ni socialmente, ni artísticamente. Socialmente no refleja ni el arte del pueblo en el sentido tradicional ni el arte popular en el sentido que le otorgaría la dialéctica de clases. Artísticamente tampoco es un arte popular . Esto, a pesar de que se base en imágenes propias de las mass medias y las elabore con métodos afines a la sociedad tecnológica, el Pop Art es un arte refinado, un arte de élite.

10. LOS AUTORES DEL POP ART EN ESTADOS UNIDOS

ROBERT RAUSCHENBERG

Nació en Texas, en 1925.

Rauschenberg se inició en el expresionismo abstracto en 1950, en esta época, pinta monocromía, pinturas blancas y después pinturas negras. Pero en 1953 rompe con el expresionismo abstracto. Realiza la primera exposición de “pinturas combinadas” en la Egon Gallery, 1955. Por estas fechas se produce en Norteamerica una fuerte reacción contra el expresionismo abstracto al tiempo que se amplían las vías del arte americano.

En lugar del subjetivismo de tendencias anteriores y contemporáneas Rauschenberg incorpora el mundo que le rodea a su obra, mediante collages, fotografías, objetos variados y comunes. Esta introducción de objetos y elementos reales en la obra de arte tiene antiguos antecedentes: los collages cubistas, Schwitters, etc. Rauschenberg compone el cuadro a modo de Schwitters según una distribución geométrica procedente del cubismo. Los fotomontajes y el collage fotográfico tienen su antecedente en Hausman que los había utilizado en 1919-1923. Pero la relación de Rauschenberg con el Dadaísmo es a nivel de técnica y no de significado. La originalidad de Rauschenberg, no reside por tanto en estos procedimientos técnicos sino en su concepción de la obra. Rauschenberg parte de la idea de que los colores y la tela son objetos de la misma categoría y significado que los objetos que le rodean y por lo tanto puede incorporarlos y combinarlos en su obra. El color y la forma de aplicarlo actúa por si mismo y no en función de describir algo.

El resultado de estas “pinturas combinadas” es crear acontecimientos visuales y la tela el lugar de su materialización. Sus cuadros pueden ser tanto pintura como escultura, pues añade estructuras tridimensionales a un medio tradicionalmente bidimensional. Los objetos adheridos constituyen un conjunto disímil: fragmentos de información visual, papeles , cualquier objeto. Estas pinturas combi-


Robert Rauschenberg, “Monograma”, 1955

nadas rompen con el sentido clásico de la tela concebida como un vacío donde se representa un tema.

Rauschenberg declara que “(....) la pintura está en relación con la vida y el arte. Ninguno de los dos pueden ser fabricados” y también “(....) yo opero en el vacío que hay entre el arte y la vida. Intento actuar en la brecha que les separa. Busco simplemente, obtener la mayor presencia del mundo con los objetos más diversos incorporados con la mayor vida posible“. (Cita) Es decir, que Rauschenberg actúa en un área de indeterminación y ambigüedad. Características ambas que pueden también ser aplicadas a la forma en que interpreta el espacio, determinado por la yuxtaposición de espacios diferentes: el espacio de las fotografías, el de los objetos, el espacio pictórico y el espacio real.

Rauschenberg es uno de los autores mas complejos de la pintura americana. Aunque su pintura puede ser considerada dentro del Pop art, esta lejos de la ortodoxia del Pop. En Rauschenberg son observables una pincelada expresionista, una construcción cubista, un sentido del collage neodadaísta, una composición neoplasticista, y una asociación de imágenes surrealistas. Todas estas características convergen en un nuevo tipo de cuadro donde se ha alterado profundamente la unidad tradicional de la obra pero cuyo conjunto no resulta caótico.

Integra en sus obras objetos de todo tipo obteniendo una mezcla heterogénea que se convierte en una crítica a la sociedad de consumo en la que vivimos.

Gluts, 1987, es una obra construida a partir de chatarra metálica de






Robert Rauschenberg, "Mobile Cluster Glut", 1987


Robert Rauschenberg, "Satellite", 1955


Pastry Case I, Claes Oldenburg, 1961-1962





piezas de desguace ensamblada constituyen la última serie de esculturas que el artista realizá antes de enfermar.

CLAES OLDENBURG

Nació en Estocolmo, Suecia, en 1929, pero reside en EE.UU. Oldenburg es sobre todo escultor y pintor, pero ha hecho también happening, enviroment, multimedia.

Oldenburg ha tenido desde un principio un fuerte compromiso con lo urbano pero en un sentido diferente a Lichenstein o Wharhol. Primeras exposiciones en 1959 y 1960, la exposición de 1960 fue denominada "la calle". Consistió en letreros, figuras y objetos construidos con materiales pobres y de desecho. Muchas de sus obras eran objetos extraños compuestos por una variedad de materiales. Pero en su conjunto esta exposición constituía una evocación de la ciudad a través de los materiales de menos valor.

En 1961 Oldenburg en su nuevo estudio "la tienda" y en una nueva temática elabora esculturas de alimentos, ropas y otros objetos construidos con alambre, muselina empapada en yeso, arpilleria y otros muchos materiales. Las esculturas están pintadas de forma brillante y su color es un aspecto muy significativo. Como el mismo Oldenburg afirma son tanto esculturas como pinturas. Y utiliza la pintura directamente sin ninguna mezcla ni combinación de color. En 1962 expuso todos estos trabajos en la galería Green.

En muchos de sus trabajos Oldenburg incorpora objetos fundamentalmente como un medio de exhibir sobre el que coloca la obra. Crea un "equivalente de forma" que puede ser o relacionarse con muchas otras formas a la vez. Esta versatilidad es la base de la obra de Oldenburg.

En una segunda exposición (1962) Oldenburg presentó algunas esculturas que diferían de las anteriores por su gran altura y representaban objetos comunes y otras que representaban una característica sin precedentes en la historia de la escultura: eran blandas y maleables. Todos estos cambios están relacionados con el interés de Oldenburg por la equivalencia de las formas. El cambio de consistencia en los materiales utilizados (de duro a blando y deformable) tuvo gran importancia, pues una escultura blanda de Oldenburg se puede metamorfosear indefinidamente y nunca presenta el mismo aspecto en las sucesivas instalaciones. La simple acción de la gravedad produce cambios graduales, lo que supone el hecho de utilizar una fuerza natural como parte del proceso escultórico.

El cambio de escala muy aumentada, de los objetos reales dirige la atención del espectador incluso más que las cualidades escultóricas tradicionales de la escultura. Este interés por la escala alcanza su punto culminante a partir de 1965 en los planos para monumentos gigantescos. Estos monumentos son versiones enormes de artefactos diversos. Claes Oldenburg ha intentado crear un arte que sea univer-


Oldenburg, “Puente, cuchara, fresa”, 1988

sal por su significado mediante el uso del objeto común reconocible y por su forma equivalente; al ser esculturas que representan corporizaciones de la totalidad de la vida. El mismo Oldenburg diría en 1961 “(...) estoy a favor de un arte que se desarrolle sin saber que es arte”, “(...) que tenga un punto de partida cero” y “(...) que saque sus formas de las líneas de la vida misma” (cita).


Oldenburg, “Manzana”, 1988

ROY LICHTENSTEIN

Nació en New York en 1923. Es pintor, dibujante gráfico y escultor. Estudió en la Universidad de Ohio. En 1962 expone en una galería en la cual han expuesto la mayor parte de los pintores del Pop.

Lichtenstein utiliza en sus cuadros imágenes encontradas en fuentes gráficas, en especial tiras de cómics. Hace transcripciones de escenas concretas de estas tiras. El procedimiento es ampliarlas hasta llevar la viñeta a telas de gran tamaño. Reproduce el original dándole colores planos sin modelado de formas y sin apenas modificar. Por este mismo procedimiento amplia anuncios comerciales de todo tipo. Tambien ha trabajado reproducciones de grandes obras de artistas de cualquier época manipulándolas mediante amplificaciones generalmente.


Oldenburg, “Balancín-herramienta”, 1988

Linchtenstein ha deformado y estilizado modelos triviales y personajes convencionales mediante aumento de fragmentos, simplificación y reticulación o bien por reducción a los tres colores fundamentales. De este modo obtiene cuadros en los que resalta la imagen mecánica y no personalizada del dibujante comercial, (los puntos se deben a


Linchtenstein, “Jefe II”, 1970. Bronce patinado y pintado. Número once de una edición de treinta.


Linchtenstein, “Escultura moderna con aberturas”, 1967


“Cara de Barcelona”, para los Juegos Olímpicos de 1992

la reproductibilidad técnica).

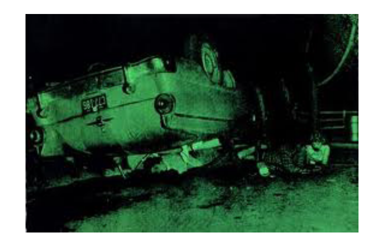
En 1963 en una entrevista para “New Art” Linchtenstein declara que el PopArt acepta el mundo como su propio medio. Acepta la industrialización y la mecanización y valora positivamente la aplicación de sus técnicas, en relación al arte. Linchtenstein se autodefine como anti-experimental, anti-cotemplativo, anti-calidad artística y en general anti-todo respecto a las ideas de movimientos precedentes. En cuanto técnica personal explica que “la tensión entre la apariencia del objeto y la manera de transformarlo en una superficie plana hace la fuerza del Pop art. Lichtenstein constituye, con su actitud anti-intelectual y anti-subjetiva y con su proposición de la imagen banal, uno de los personajes básicos del arte contemporáneo pues establece una zona ambigua entre lo revolucionario y lo conformista.

ANDY WARHOL

Nació en 1928, Pittburg (Filadelfia). Es uno de los artistas más representativos del Pop art americano. Comenzó como dibujante gráfico. También ha dirigido cine. Realizó estudios en el Carnegi Institute of Technology.

Warhol utiliza colores brillantes. Hace series pictóricas realizadas en serigrafía sobre modelo fotográfico, presentados como obra de arte por medio de aumentos aislados, o mediante repetición. Su objeto es inducir al espectador a contemplar aspectos u objetos de la vida cotidiana transformados en objetos artísticos. Como Linchtenstein traslada a sus cuadros imágenes encontradas en periódicos y otras fuentes gráficas. Comenzó reproduciendo con toda precisión envases de productos Coca-cola, las latas Campbell, las cajas Brillo, -unas veces como unidad, otras en series regulares-.

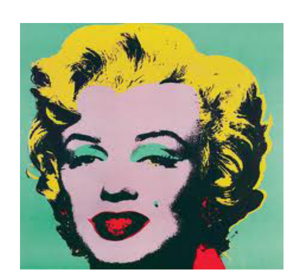








Andy Warhol, “Art Car”, 1979


Andy Warhol, “Marilyn Violet”


Andy Warhol, “Splendid Actor”, 1989


John Chamberlain, “Holy Gouache”, 1994

Después pasó a las series de estrellas cinematográficas o musicales (M. Monroe, E. Presley...). Desde 1961 utiliza para las reproducciones procedimientos mecánicos, partiendo de una ilustración base, la imprime a diversos tamaños sobre tela blanca en series yuxtapuestas o en telas de diferente coloración montadas juntas.

También ha mostrado interés por escenas de violencia típicas de una sociedad industrializada y más concretamente de la vida americana. Así reproduce escenas de electrocución, accidentes, choques de automóviles, desordenes raciales, explosiones de bomba de hidrógeno,.... Son imágenes populares que warhol extrae de los medios de comunicación de masas, para las masas con ello adquieren impersonalidad; son imágenes muy mecánicas típicas del Pop art. Aparentemente refleja estos acontecimientos contemporáneos con la misma indiferencia que las imágenes de productos de consumo.

En general sus obras transmiten la sensación de irrealidad y artificiosidad. A pesar de lo mucho que se ha insistido sobre la ausencia de crítica social en el Pop art, este modo de transmitir la vida americana, así como algunos de sus temas, pueden suponer una crítica hacia un modo de vida.

JOHN CHAMBERLAIN

Es un artista nacido en Chicago conocido por sus esculturas donde suelda viejas piezas de automóviles siniestrados.

Empezó por la talla y el modelado, pero se volvió a trabajar en el metal de soldadura en 1952 y 1953.

En 1957 durante su estancia con el pintor Larry Rivers en Southampton, N Y, que comenzó a incluir la chatarra de coches de segunda mano , el torpedero escultura, y desde 1959 en adelante se concentró en la escultura construida enteramente de piezas de automóviles aplastados soldados entre si. Al final de la década de 1960, Chamberlain había reemplazado sus materiales de firma inicialmente de acero galvanizado a continuación, con minerales recubiertos con plexiglás y finalmente con papel de aluminio. En 1966, comenzó una serie de esculturas hechas de laminado, doblado y atado de uretano de la espuma. Desde su regreso en los mediados de 1970 con el metal como material principal.

También hizo pinturas abstractas y películas.



NUEVOS REALISMOS Y EL MOVIMIENTO SUPORT-SURFACE

María Alcalá Gastaldo

"A partir de ahora, la escultura adoptaría nuevos materiales, medios, conglomerados y espacios. Todo puede ser una escultura, desde un trozo de manteca hasta una nube de gas, una parcela de tierra, una acción, una idea, una composición en vídeo... Las esculturas se exhiben en galerías, en la calle, en el desierto, en el cielo, en el cuerpo o simplemente en nuestras mentes. Los nuevos términos y conceptos se suceden a un ritmo vertiginoso- DEL OBJETO AL PROCESO, AL CONCEPTO, A LA ACTITUD, A LA SITUACIÓN Y AL MODELO-."

Arte del siglo XX (ed.Taschen); cap.8- La expansión cinética.

El rechazo de la composición de la psicología.

1. NUEVOS REALISMOS

Redefinen los paradigmas del collage, el ready-made y el monocromo.

NUEVO REALISMO- NUEVA PERCEPCIÓN DE LO REAL

Entre los años 1957 y 1962, el arte contemporáneo comienza a sufrir cambios importantes; tras la muerte de Jackson Pollock en 1956, el expresionismo abstracto americano se deja a un lado y empiezan a contemplarse nuevos horizontes artísticos.

En la trayectoria hacia los años sesenta, una nueva generación de artistas europeos bajo la tutela del crítico Pierre Restany termina con la autonomía de lo moderno; estos dan paso a un enfoque de lo real con el espacio y el tiempo bajo el término de "Nuevo Realismo". En este nuevo movimiento todos ellos tienen en común un intento de regresar al objeto. Pretenden convertir los gestos pomposos en acciones cotidianas y revelar una nueva práctica artística a través de la transformación de sus estrategias y contextos. Así, el Nuevo Realismo mantiene una relación más cercana con el Dadaísmo que con el Pop Art.

Esta nueva generación de artistas se caracterizan por recurrir a la apropiación de imágenes triviales realistas, la representación de objetos de deshecho de la sociedad, imágenes obtenidas de los medios de comunicación, de la realidad urbana cotidiana y de la tecnología y la industria, rechazando el uso de los materiales nobles como el bronce o la piedra; sin ser necesaria para ellos la transposición de emociones. Con un fin de crítica hacia los objetos comerciales producidos en masa, símbolos potentes del consumo. El Nuevo Realismo utiliza componentes de la realidad para producir arte; así pues la representación y la cosa representada son idénticas, es decir, la misma realidad se convierte en imagen.

La obra comienza a situarse en marcos institucionales, comerciales y espacios ciudadanos de carácter público. La dimensión arquitectónica y la interacción con el espacio público se convierten en elementos

centrales del desarrollo de la estética de esta nueva generación de artistas.

Esta generación de artistas comenzaron a aplicar la técnica del décollage, es decir, lo opuesto al collage (componían las obras cortando, rasgando o eliminando partes de las imágenes originales). Además, el uso de objetos exteriores servía para explicar la realidad que se vivía en esos momentos.

A diferencia de los ready-made de Duchamp, los objetos y los embalajes del Nuevo realismo sólo rara vez mostraban la parafernalia producida en serie de la sociedad tecnológica en soledad, intacta y apenas usada. No sólo se componía, se orquestaba y se manipulaba lo que hubiera a mano, sino que, al contrario que en el ready-made de Duchamp, donde el objeto aparecía como listo para ser usado, las obras objetuales de los nuevos realismos se presentaba como ya usadas, y, en cuanto tales, ya cargadas de interés estético. A través de la incorporación de piezas gastadas y rotas, los nuevos realistas movilizaban la función y la capacidad preformativa del objeto. Enmarcaban la producción y el consumo en narraciones temporales estratificadas, y de este modo también ponían en juego las historias materiales y las capacidades mnemónicas que los objetos generan. Poniendo en cuestión el concepto duchampiano de indiferencia y anestesia, en el nuevo realismo la trasformación del objeto encontrado en mercancía temporalizada abre la obra a la interpretación alegórica.



Arman, "Petits déchets bourgeois" 1959

Así pues Arman, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Cesar Baldaceini, Jean Dubuffet o Christo son algunos de sus miembros más destacados. La obra de estos artistas tiene una muy importante influencia en el tratamiento que se le da al objeto más adelante.

ARMAN

En la obre de Arman se observa a parte del simple rechazo de la composición, una denuncia de la vida cotidiana a través de la condensación del consumo, retrato de nuestra civilización. Además se halla en juego la liberación y magnificación del poder de expresión perdido a causa de la producción en serie. El mejor ejemplo de los hábitos de esos tiempos se observa en su colección "Les Poubelles" (cubos de basura). Otra colección muy representativa del artista son las famosas "Acumulaciones".



Arman,"Accumulation Home sweet home" 1960

"Yo no descubrí el principio de la cumulación, él me descubrió a mí. Siempre me ha parecido evidente que la sociedad alimenta su sentido de la seguridad por el instinto de urraca apreciable en los escaparates, las cadenas de ensamblaje y los vertederos de basuras. Como testigo de mi sociedad, me he insertado desde siempre en el ciclo pseudobiológico de producción, consumo y destrucción. Durante largo tiempo, me ha angustiado el hecho de que sus consecuencias materiales más manifiestas fueran la inundación de nuestro mundo con desechos y objetos viejos y descartados."


Spoerri, “La cena de Hahn”, 1973

SPOERRI

La obra “Tableaux-pièges” de Daniel Spoerri representa una metáfora de nuestro mundo sensorial, desordenado y sucio. Algunas de las representaciones mas famosas del artista son los “Acertijos” y también se le conoce como el inventor del “Eat Art” que consiste en la fijación de restos de comida sobre planchas de madera simbolizando la trivialidad.


Spoerri, “Poèmes en prose” 1959-1960

TINGUELY

Jean Tinguely explora todas las posibilidades expresivas y la animación que le ofrece la escultura móvil. Así pues revela imágenes nuevas, irónicas y cargadas de patetismo, constructoras y autodestructivas, encantadoras y monstruosas. La maquina de Tinguely es pues, el vehículo de sus propias emociones. Transformándola en un teatro del mundo en el cual tanto el ansia de vivir como la angustia se representan en los sonidos y vibraciones de sus piezas metálicas.

De este modo la eficacia de la práctica de la máquina queda ridiculizada y conducida al absurdo a la vez que se le rinde homenaje a la fascinación por el universo mecánico.

El uso que Tinguely hace de la chatarra como ready-made es el responsable de que se le vincule con la generación de artistas que forman el Nuevo Realismo .

“La vida es movimiento. Todo se transforma, todo se modifica sin cesar. Intentar detener tal modificación o intentar frenar la vida en pleno vuelo y capturarla de nuevo en la forma de una obra de arte, una escultura o una pintura, para mí es igual a burlarse de la intensidad de la vida.”


Tinguely, “Meta-matric nº12”, 1969

DUBUFFET

Jean Dubuffet es el creador de una nueva estética de objetos encontrados. Este combina el gusto por lo usado y lo cotidiano mediante una renuncia de la estética y una puesta anticultural por crear Art Brut; arte creado por personas ajenas al mundo artístico.

“El arte es un dúo entre el artista y su medio. Cada uno debe expresar libre, directa y visiblemente su propio lenguaje. Debe permitirse al material manifestar todos sus aspectos... Intentar impedir los caprichos de la fortuna sería privar a la obra de toda vitalidad.”


Tinguely, “Eureka”, 1963-1964


Dubuffet, “Silla II”, 1969

CESAR

Cesar Baldaccini visualiza la oportunidad de utilizar automóviles como medio de expresión de la tecnología y la iconografía urbana.



Dubuffet, “Composición de un coche Ricard”, 1962

Este artista se caracteriza por sus “Compressions Dirigée” compresiones de coches o partes de carrocería comprimidas.

“Parto de una idea que se halla en mi interior, un vacío, y me aventuro hasta el punto en el que me hallo enfrentado a algo que me es totalmente ajeno. Es precisamente esto lo que conforma la realidad. Ese algo es distinto a mí en su materia, su contenido, su espacio. Una escultura debe poseer su espacio.”

CHRISTO

La obra de Christo Vladimirov se caracteriza por el embalaje de objetos y más delante de grandes superficies y áreas públicas; pero en relación con el Nuevo Realismo sus obras no sólo hacen una crítica al consumismo, además tienen como objetivo estilizar el objeto empaquetado.


Christo, “Package”, 1961

“Pero en realidad, ¿qué es un escultor, qué es una escultura? La escultura es algo tridimensional que ofrece la posibilidad de rodearla. Pero eso es sólo el punto de partida, ya que, cuanto más se aleja uno de la escultura, más amplio es el espectro de sus posibles significados y más diversos los modos en los que uno puede experimentar la escultura.”

La primera exposición de los «Nouveau réalistes» tuvo lugar en noviembre de 1960 en el festival de Vanguardia de París; estos solían trabajar conjuntamente y acostumbraban a exponer su obra de forma anónima en la ciudad de París. Recientemente en el museo Reina Sofía de Madrid se les hizo homenaje con la exposición Nuevos Realismos: 1957-62. Estrategias del objeto, entre ready-made y espectáculo que estuvo desde Junio hasta Octubre de 2010.


Christo, “Pont Neuv Wrapped” 1975-85 (Paris)

SUPPORT-SURFACE

Este movimiento comenzó a tomar forma a partir de 1966 y duró hasta 1974 siendo uno de los grupos fundadores del arte contemporáneo francés, dedicado a la pintura y la escultura. No se caracteriza por un estilo particular sino más bien por un planteamiento que concede una importancia igual a los materiales, a los gestos creativos y a la obra acabada, así pues el tema pasa a un segundo plano. De ahí la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia de lirismo y profundidad expresiva. Más allá de la fase de mezcla de ideas, cada artista evoluciona en distintas direcciones.

El movimiento se ve influido por el grupo BMPT (acrónimo de sus participantes; Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni) el cual surge pocos tiempo antes bajo el deseo de superar

cualquier tipo de expresividad, subjetividad, estética, figuración o simbolismo en la pintura. Este grupo de artistas buscan la abstracción radical en la pintura. Se trata del desarrollo de una abstracción centrada en el análisis de sus propios componentes. De este modo se centran en la materialidad, otorgándole importancia al color, la forma, el tamaño, la textura y el soporte. Esto último, la idea de conceder más importancia al soporte que al tema, es lo que atrae más tarde a los artistas del suport-surface. Así las obras apoyan al bastidor, se establece en ellas una relación dinámica entre bastidor y espacio; este deja de ser un elemento pasivo de formato en una mera superficie. El bastidor se convierte en un concepto mucho más amplio.


"Chasis", 1968

Este grupo de artistas surgido en los años sesenta cuestiona los medios ilustrados tradicionales, asocian a esta investigación una reflexión teórica y un posicionamiento político; puede decirse que Suport-surface representa el último movimiento de vanguardia francés, en la historia de la modernidad y cierra definitivamente este ciclo.

El grupo tiene como objetivo principal mostrar al espectador a través del arte lo que está oculto. Ponen en duda los fundamentos mismos de la creación plástica; reconstruyen los elementos del arte y la práctica artística. Al mismo tiempo se proclama la base materialista del arte.

Uno de los artistas más destacados de este movimiento artístico es Daniel Dezeueze; que escapa del concepto de cuadro como objeto cerrado y libera al bastidor de la tela.

"El bastidor no como ready-made, sino, como el objeto que mejor define en su dimensión histórica la dimensión del cuadro."

Otros artistas representativos del movimiento son Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour o André Valensi.



EL OBJETO LÚDICO Y ONÍRICO EN POESÍA MATERIAL DE FLUXUS

Isabel García Giménez

1. INTRODUCCIÓN

En la presente investigación temática realizada acerca del arte objetual por nuestro grupo teórico, dedicaremos el presente apartado a reconsiderar y tratar como se merece la aportación artística de Fluxus en el movimiento de transición y cambio de valores estéticos y conceptuales durante el siglo XX.

Antes que nada, hemos de hacer justicia al comentar que trataremos de reivindicar, para este maravilloso movimiento artístico e ideológico-cultural, toda la atención que merece una creación que, por presentar unos límites o acotación poco definidos (precisamente, esto constituye su magia), ha sido guardada en el oscuro cajón de la historia. Personalmente, considero un reto personal gratificante otorgarle a Fluxus el lugar de reconocimiento artístico que le corresponde.

Sin más preámbulo, cabe aclarar primeramente el significado del término Fluxus y lo que ello conlleva. Proveniente del latín de la palabra "flujo", esta acertada denominación por parte de su creador e impulsor George Maciunas, hace referencia a un arte fluido, en contínuo cambio y movimiento, que se escapa en muchas ocasiones y que recoje el "fluir" de la vida misma considerando toda ella como una obra de arte heterogénea.

Por este motivo, el movimiento Fluxus abarcará obras de todas las disciplinas posibles, algunas de ellas nisiquiera consideradas como arte más que por los defensores de este movimiento. Así encontramos un género que crea un sinfín de performances, publicaciones, obras musicales muy peculiares, juegos, objetos cotidianos, oníricos, existenciales, etc.



La Guardia Nacional de Estados Unidos bloqueando la calle Beale en Menphis (Tennessee) al paso de los manifestantes por los Derechos Civiles

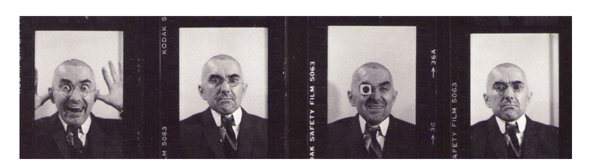
2. LOS ORIGENES

Fluxus nació en un contexto histórico un tanto turbulento, pues la década de 1960 fue un período de enorme actividad política, social y artística en los Estados Unidos, país que vio nacer este nuevo arte. En 1964, el año después del asesinato de John F. Kennedy, el tumulto de los disturbios raciales surgieron en muchas ciudades americanas, cayeron las primeras bombas sobre Vietnam del Norte y la Ley de Derechos Civiles entró en vigor.

Mientras, los Beatles invadieron exitosamente los Estados Unidos con su primer concierto en el Carnegie Hall. Hablamos pues de una sociedad en continuo movimiento, tanto negativo como positivo, que habría de reflejarse en un arte activo, crítico y, sobretodo, estandarte de las inquietudes del colectivo.


Los Beatles actuando en el Carnegie Hall de Nueva York el 12 de febrero de 1964

Las acotaciones temporales de Fluxus son difíciles de establecer, ya que incluso afirmando que fue un movimiento que se desarrolló entre 1962 y 1978, ya hubo diversos actos definitorios de este arte entre


George Maciunas. Fotografías de Peter Moore. 1976

1960 y 1961. En realidad no sabemos hasta qué punto puede decirse que finalizó ultimando los 70.

No obstante, cabe aclarar que los artistas de Fluxus no se consideraban parte de ningún movimiento, ni pretendían crear una tendencia estética (de hecho siempre han detestado las limitaciones), sino que se consideraban partidarios de una actitud artística alternativa, libre de los dictados comerciales que muchas veces corrompen la creatividad artística y cultural.

El impulsor y gran defensor de esta peculiar filosofía artística fue el norteamericano George Macuinas (1931-1978), a partir de una publicación que bautizó con el mismo nombre de Fluxus y que recogía una gran variedad de obras de artistas, escritores y músicos experimentales. Esta idea surge a partir de los trabajos preparativos realizados por Maciunas entre 1960 y 1961, en los que se recopilan cantidad de piezas de música experimental, partituras, ensayos y poesías de temas variados, publicado por La Monte Young y Jackson Mac Low.

Debido a la gran aceptación de las ediciones de Fluxus también comenzaron a aparecer en ellas muchísimas otras manifestaciones, tales como performances, música y unas cajas que contenían objetos lúdicos y cotidianos. Estas últimas serán, más adelante, fruto de mayor estudio en la presente investigación.

La idea de publicar una revista que contuviese las ideas de tantos artistas comenzó a gestarse a raíz de la realización de las primeras performances, entre 1961 y 1964, llevadas a cabo por el Audio Visual Group de Dick Higgins y Al Hansen, la serie Chambers Street, organizada por La Monte Young en el apartamento de la conocida Yoko Ono e integrada por obras de Henry Flynt, Jackson Mac Low, Philip Corner y Toshi Ichiyanagi; y las realizadas por el mismo Maciunas en la AG Gallery. Esta última se presentó obras de los músicos John Cage y Richard Maxfield, y en el anuncio de la misma apareció por primera vez en público la palabra "Fluxus" y sus intenciones de elaborar la ya comentada revista ("Los tres dólares de la entrada se destinarán a la publicación de la revista FLUXUS", citaba el cartel).

No obstante, justo en el otoño de 1961, George Maciunas tuvo que marchar de Estados Unidos para trabajar como diseñador para las fuerzas aéreas americanas. Este periodo fue para él muy nutritivo, pues no cesó de desarrollar la idea de Fluxus al contactar con artistas (en su mayoría músicos) europeos, como por ejemplo Karlheinz Stockhausen, Mary Bauermeister, Karl Erik Welin, Wolf Vostell, Jean-Pierre Wilhelm, Nam June Paik y los americamos Emmeret Williams y Benjamin Patterson. En esta etapa, Maciunas organizó conciertos de música experimental que derivaron, por supuesto, en performances ligadas a la música (género muy reconocido en el movimiento Fluxus).

Con todo un nuevo bagaje cultural y artístico en verso a Fluxus y sus ya publicaciones anuales (Fluxus Yearbooks) y, alternativamente

las famosas cápsulas anuales (Fluxus Year-boxes), Maciunas vuelve a Nueva York en el otoño de 1963, donde continuó organizando y realizando presentaciones con artistas como Robert Watts, Dick Higgins, Ay-O y Nam June Paik.

Esta estapa inicial de Fluxus, predominada por el espectáculo de performances musicales, llegó a un punto de inflexión debido a la tensión entre algunos de los miembros del grupo en 1964. A partir de aquí, comenzará una nueva etapa de desarrollo en la que las publicaciones y las Flux-box (muy interesantes en nuestra investigación sobre arte objetual) tendrán una relevancia mayoritaria. Pasamos pues de una primera fase inicial, en la que las performances eran las protagonistas, al momento en el que la producción de objetos pasa a un primer plano y es fruto de nuestro estudio en la evolución artística acerca de la representación de los mismos.

3. LAS REGLAS DE FLUXUS

No nos confundamos, pues la regla principal de Fluxus es que no hay reglas. Nada nos impide ser artistas, creadores y promotores de arte, porque toda la realidad que nos envuelve es una gran obra en contínuo movimiento que tan sólo hemos de aprender a valorar.

El artista fluxiniano George Brecht, escribía acerca de esto en su propia publicación (V TRE, febrero de 1964), citando lo siguiente:

"DIEZ REGLAS: FUERA REGLAS

abstenerse de intención: nada es incompleto

abstenerse de necesidades: ninguna necesidad insatisfecha

abstenerse de satisfacción: ninguna concesión

abstenerse de juicios: ninguna acción es inadecuada

abstenerse de comparaciones: exacta unicidad

abstenerse de apegos: nada que eliminar

ninguna generalización verdadera, ningún progreso, ninguna regrasión: cambio estático, puntualidad completa

ni ir ni venir

ninguna codicia"

Este pensamiento supone una aportación revolucionaria (y por tanto, negativamente calificada) a la ruptura con la antigua concepción de arte. Se prescinde así, del heroísmo y la estética individual, a la vez que se cuestiona la hegemonía de la escultura y la pintura tradicional.

No se busca entonces la tradicionalmente ansiada autoría o reconocimiento personal, ya que toda obra puede ser divulgada y modificada, haciendo participar a cuantos quieran implicarse en ella. Ésto dota a toda la producción fluxiniana de una necesidad de interactuación con un receptor múltiple, siendo imposible completar la obra sin él. Se fomenta así la tendencia para la libre difusión y reinterpretación de nuevas ideas.

De este modo, "todo vale" es un lema aceptado por los partidarios de este movimiento, quienes consideran que el arte no sólo reside en lo que siempre se ha considerado como tal (pinturas, esculturas, grabado, fotografía, etc.). También podría englobar, por ejemplo, la actividad económica, científica, culinaria, o cualquier materia que se nos pueda ocurrir.

Pero sobretodo, lo que Fluxus valora es el acercamiento a lo cotidiano, a lo que tracicionalmente se ha considerado banal o intrascendente para la creación artística, las "insignificancias" de la vida. Reclama con ello el rechazo de la explotación comercial del arte en un proceso de democratización en el que todo individuo, incluso aquél que no lo sabe, está incluido.

Más que de un planteamiento positivo, Fluxus se define a partir de lo que no pretende. Como acontecimiento que surge de manera espontánea, se atiene al instante del ser y acepta su propio carácter efímero. Sus acciones y performances rechazan la repetición. La distancia temporal hacia los acontecimientos es casi insuperable.

Y así, en sentido estricto, Fluxus sólo puede ser difundido a partir de una contradicción constitutiva, es decir, como documentación, mediante fotografías, apuntes, objetos-reliquia, múltiples y publicaciones.

4. INFLUENCIAS CON SABOR VANGUARDISTA

Desde principios de los años cuarenta, la sociedad artística comenzó a cuestionarse las bases del arte tal y como se había concebido hasta el momento. Surgieron posturas que replantearon los conceptos de arte y artista, a la vez que un descontento general con la supeditación mercantilista y especulativa de la obra teñia el panorama contextual. Había una sensación negativa general originada por la exclusividad del arte para la burguesía y las capas más altas de la sociedad.

En contrapunto a ello, Dadá crea lo que se conoce como anti-arte, como crítica al arte tal y como se concebía entonces, puesto que no toleraban esa falta de conexión con las libertades humanas. De-

fendían pues la vuelta a los aspectos olvidados: la irracionalidad, el cambio y la contradicción.

Todo ello sirve como punto de partida al movimiento Fluxus, que reclamará una vuelta a lo cotidiano, a lo cercano, abogando por un arte que puede surgir de cualquier lugar, incluso fuera de lo que se entendía como tal. Se establece una fuerte crítica social, se rompen los esquemas burgueses y se acerca al individuo dotándolo de capacidad creativa. Así mismo, las restricciones de la autoría se difuminan.

Más concretamente, Fluxus se vió fuertemente influenciado por Marcel Duchamp y sus ready-mades y el compositor John Cage. Ambos autores dadaístas aplicaron un surrealista e irracional grano de arena en la creación artística del gurpo de Maciunas, abogando por considerar cualquier tipo de objeto o expresión, que dotado de intencionalidad, crítica e ironía, acabaría derribando los muros de contención para el libre "fluir" del arte en todos y cada uno de nosotros.

Por todo ello, la visión del objeto de Fluxus está impregnada de un carácter puramente dadaísta, en el sentido de ofrecer una crítica a la mercantilización del arte y su inadecuada explotación, así como la introducción de un cuestionamiento de la obra artística, haciendonos reflexionar sobre aspectos reales de nuestra existencia como el fluir del tiempo, el dolor, la mortalidad, la violencia bélica, el humor, nuestras propias contradicciones, etc.

5. EL OBJETO LÚDICO Y ONÍRICO

El tema concreto en el que nos centraremos en este trabajo, el objeto lúdico y onírico en Fluxus, encuentra su vía de creación y expansión gracias a las publicaciones de la revista creada por Maciunas. Con ellas, se expedía a su vez unas cajitas o maletines denominadas Fluxkit, de plástico u otros materiales, que contenían objetos de diversa índole: partituras, escritos poéticos, fotografías, etc. Pero lo más característico era encotrar estos pequeños objetos lúdicos, fruto del acercamiento a lo cotidiano y el sentido humorístico e irónico que estos artistas presentaban como anti-arte. Si Fidias hubiera levantado la cabeza no habría dado crédito a los derroteros hacia los que había derivado la producción creativa (aunque no por ello debamos darle la razón).

Se puede afirmar que estas cajas-anuario supusieron un concepto revolucionario y verdaderamente interactivo, pues de ellas participaba un sinfín de creadores y usuarios haciendo realidad el sueño de Fluxus: que el arte estuviera presente en toda la realidad que nos envuelve. De este modo, estas obras se convierten en fuente de experimentación radical e internacional.

Los integrantes de Fluxus pretendían, a través de sus objetos (simples en apariencia), lanzar un mensaje crítico para romper con la

excesiva sobriedad y los límites del arte. Para ellos, el arte podía (y debía) ser más divertido, atrayente y mucho menos complejo de lo que la mayoría de artistas pretendían que fuera. Mas allá incluso, los objetos lúdicos y oníricos de Fluxus creaban un vínculo irrevocable con sus receptores, haciéndoles partícipes de sus juegos, acciones, inquietudes, etc. Nada hace mayor justicia al término de Fluxus como un arte que fluye entre todos nosotros y nos acompaña en nuestro crecimiento.

Todo se descontextualiza, los objetos aparecen fuera de lugar (bombillas, trozos de cristal, dados, cuerdas, cartas, jabones y hasta restos corporales) y, por supuesto, ninguno de ellos se identifica con cualquiera de los empleados en la tradición del arte. Este rechazo a las reglas y la propensión al libre fluir de ideas y pensamientos de todo tipo otorgan a los objetos un acento surrealista, ya que la explotación de una imaginación sin límites se relaciona con el terreno de lo onírico. De este modo surgen obras que adquieren desde una intención meramente lúdica, hasta referencias a la muerte, el siucidio, el dolor, el tiempo, la propia identidad, el sexo y el sadomasoquismo.

Asimismo, resulta importante comentar que los objetos de mayor repercusión (mucho más que los festivales y los conciertos), debido a la gran producción de Fluxus, fueron las series “Fluxyearboxes” y “Fluxkits”, con toda la experimentación que en ellas se guardaba.

Fluxus 1. Diversos ejemplares. 1964-78

Se hace difícil establecer una cronología concreta para la producción de cada una de las ediciones, cosa que no es de extrañar si consideramos el método o actitud creativa de Fluxus. No obstante, podemos concretar que la pirmera “Fluxyaerbox” (también llamada “Fluxus 1”) fue planificada en 1962 durante la estancia de Maciunas en la Alemania Occidental. Sería la primera de una serie de siete que extenderían por todo el mundo la visión experimental de este movimiento.

“Fluxus 1” comprendía una serie de sobres en papel de Manila, sujetados con clavos y combinados con todo tipo de papeles impresos, normalmente guardados dentro de una caja de madera serigrafiada que hacía las veces de soporte. En el interior de cada sobre se encontraba la obra de un artista individual. Estas piezas se trataban de objetos tan peculiares como guantes, discos, tarjetas impresas, cintas magnetofónicas, etc. También había material más convencional como fotografías, textos, tarjetas de presentación de los artistas diseñadas por Maciunas y documentación acerca de las performances. Una parte de este material se imprimió en Alemania Occidental, y la otra mitad en Estados Unidos y, pese a marcarse unas fechas de publicación muy precisas, la falta de fondos retrasó la producción de “Fluxus 1”, que no vió la luz hasta 1964.



Flux Yearbox 2. 1966

La segunda “Fluxyearbox”, publicada en 1965, contuvo ya objetos más concretos, muchos de los cuales serán analizados a continuación.

A pesar del éxito inicial de las “Fluxyearboxes”, Fluxus iba creciendo y cambiando, por lo que Maciunas cayó en la cuenta de que hacía falta un tipo de publicación todavía menos convencional para adecuarse a las ideas y acciones que hacían superfluo el formato no estandarizado de Fluxus. Ante esta situación ideó los mencionados “Fluxkits”, creados por artistas individuales. Estos artículos fueron publicados desde 1964 hasta 1970, como mínimo. Cada uno de ellos era un conjunto separado de piezas, que presentaba algunas características invariables: un maletín o caja de madera serigrafiada que estaba compartimentada de forma que pudiese contener varios objetos en su interior. Algunos de estos “Fluxkits” también son analizados más adelante.



Fluxkit. 1965

Con todo, ya que las creaciones objetuales de los autores de Fluxus son numerosísimas, pues todos contaban con una imaginación y un poder comunicativo brillantes, la lista de obras que presentamos a continuación ha sido seleccionada a fin de reseñar los objetos más relevantes para le temática del presente trabajo, aquellos que reflejen mejor lo que el objeto significaba en poesía material de Fluxus.



George Maciunas, “Burglary Fluxkit”

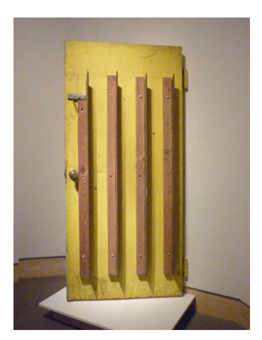
GEORGE MACIUNAS:

“Burglary Fluxkit” (1970): Pese a que 1970 fue su año de creación, este “Fluxkit” fue editado y publicado hasta 1988, aquí tenemos pues un ejemplo de que las acotaciones temporales que ponen fin a Fluxus a finales de los setenta no son del todo exactas. Este objeto, se trata de una caja de plástico transparente compartimentada y cubierta por una etiqueta en la que se imprimió la imagen de diez herramientas. En su interior, se incluyen siete tipos de llaves (incluyendo una llave para ruedas de patines). Una sencilla e irónica crítica a la sociedad de consumo desmesurado de la época.



George Maciunas, “Fluxsyringe”

“Fluxsyringe” (1972): A partir de una bomba de bicicleta metálica, Maciunas crea esta gran jeringuilla que consta de cincuenta y séis agujas en su terminación. Este objeto manipulado (tal y como gustaban hacer artistas Fluxus en su “customización” de elementos cotidianos) ofrece un aspecto amenazador y una alusión al dolor y el sadomasoquismo, siempre presentes en la obra de Maciunas. No obstante, el mensaje principal o juego que se pretende es crear una obra que hiciera alusión a la cantidad de medicina que se gasta en la sociedad occidentalde ahí que todas estas agujas tengan la función de igualar más rápidamente esta cantidad de fármacos. Se trata pues de una exageración irónica de la realidad a la vez que una fuerte crítica a la sociedad de consumo.



George Maciunas, “Giant Cutting Blades Door from Flux Combat with New York State Attorney (and Police)”

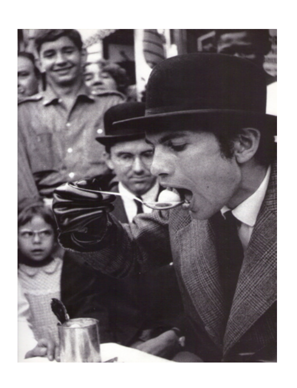
“Giant Cutting Blades Door from Flux Combat with New York State Attorney (and Police)” (1970-75): Este montaje objetual consta de una puerta amarilla a la que se han atornillado, en una de sus caras, cuatro perfiles metálicos en forma de “L”. Éstos están dispuestos de tal manera que uno de sus cantos se encuentra en



George Maciunas, "Delantal
Venus de Milo Apron

dirección perpendicular al tablero de la puerta, ofreciendo, al igual que en la obra anterior, un aspecto amenazante que sin duda nos remite en cierta medida al dolor. Con este peculiar objeto, Maciunas hace referencia a las dificultades jurídicas que debía enfrentar en la ciudad de Nueva York, unas dificultades para las que el artista siempre tratase de encontrar una salida, aunque ésta fuera tortuosa.

Delantal "Venus de Milo Apron" (1970): Este es uno de los múltiples ejemplos de delantales que realizó Maciunas, pues siempre le había interesado mucho el factor de utilidad del objeto, lo cual para él era una característica esencial. A ello, quiso añadirle el toque de humor e ironía que caracteriza al espíritu de Fluxus, representando en sus delantales alguna imagen que tuviera que ver con lo que había detrás de él. Así que para este en concreto decidió serigrafiar sobre vinilo el cuerpo de la famosa Venus clásica. Podemos leer entre líneas, asimismo, una crítica a la escultura tradicional, pues ¿como se iba a imaginar, tan sólo un siglo atrás, que una obra de arte tan bella y sublime iba a terminar estampada en un objeto tan "banal"?. Verdaderamente supone un planteamiento absolutamente novedoso, pues esta nota de rebeldía nomina un efecto simpático y cercano, lo cual era el principal objetivo de su creador y, en mi modesta opinión, clave de su éxito.



BEN VAUTIER:

"Flux Mystery Food" (1963-67): Estas latas de comida misteriosa vieron su nacimiento a raíz de una performance en la que Ben Vautier compró varias latas de alimentos sin etiquetar y se comió todo su contenido (cacahuetes, salmón, salchichas, etc.).



Ben Vautier, "Flux Mystery Food"

Más tarde, estas latas fueron reetiquetadas con un diseño de George Maciunas, en las que aparecía ya el nombre de "Flux Mystery Food". Este objeto fue parte de una actuación con la que se pretendía un doble mensaje. En primer lugar, se alude a la característica fundamental de Fluxus a partir del empleo de objetos cotidianos como obras de arte. Por otro lado, se buscaba la experimentación total, la sorpresa y el juego pues ni el mismo Vautier sabía lo que iba a comer.

Entre líneas, también podemos leer una crítica a la sociedad de consumo de la época, que guiaba a las masas a su antojo sin que éstas se parasen a pensar qué les estaban haciendo "comer".



Ben Vautier, "Total Art Match-Box"

"Total Art Match-Box" for "Fluxyearbox" 2 (1965): Esta simple caja de cerillas, que formó parte del contenido de "Flux Year Box 2", parece algo de lo más normal, un objeto simple y cotidiano, muy al gusto de Fluxus al igual que el hecho de colocar instrucciones de uso o textos referentes al objeto. Pero precisamente, si traducimos y leemos las instrucciones que se inscriben en la parte superior de la caja comprenderemos el mensaje tan imaginativo, impactante e

ingenioso que este "insignificante" objeto puede llegar a transmitir: "Utilice estas cerillas para destruir todo el arte, los museos y las bibliotecas, el popular ready-made, el arte y todo lo que yo, Ben, he señalado como trabajo de arte, quémelo todo, guarde la última cerilla para este objeto". El concepto de anti-arte es radical y nos quiere dar a entender que ni siquiera Fluxus ha de marcar las pautas a seguir. Así pues se trabaja con la idea de desintegración total de la obra de arte desde un punto de pensamiento nihilista.



Ben Vautier, "God"

"God" (1961): Esta obra es una simple botella de cristal a la que Vautier ha colocado una etiqueta en la que aparece una única palabra escrita a mano "God". Se trata sin duda de un objeto de fuerte influencia duchampiana, pues una simple botella dotada de intención y sacada de su contexto de transforma en recipiente para Dios. El propio artista reconoce que si el ser divino se encuentra en cualquier lugar, también estará presente en una simple botella de vidrio. Encontramos una crítica anti-arte en este planteamiento, en el sentido de cuestionar la desmesurada trascendentalidad que se otorgaba a la obra tradicional en las galerias y exposiciones, a la vez que se suscita una tremenda polémica al relacionar un objeto tan pobre con la esencia divina (dada la mentalidad de la época).



Ben Vautier, "Fluxbox Containing God"

"Fluxbox Containing God" (1961): Del mismo tipo de mensaje que la obra anterior, esta vez empleando una cajita de plástico etiquetada por Vautier, dónde se puede ver una ilustración de tres niños intentando escudriñar en el interior de una caja en la que se lee "Caja Fluxus Continente de Dios, certificado por Ben Vautier". Otra crítica anti-arte, pues exagera cómicamente el poder que el artista se otorga al afirmar que su obra es algo grandioso, intocable, mientras que una sociedad ávida de espíritu elitista unida al interés especulador acaba aceptándolo como tal, sin cuestionarse los precios desorbitados que giran en torno al arte. Parece que Vutier en estas obras pudo pensar que, al no haber nada más grandioso que Dios, establecería una fortísima ironía al pretender crear la sensación de que estos recipientes contenían la divinidad (cosa que, por supuesto, no era así). Por otro lado, la ilustración de la cajita muestra nuestra curiosidad, el morbo que nos suscita lo desconocido y nuestra ingenuidad (como la de un niño) a la hora de creernos todo lo que nos cuentan.


Ben Vautier, "Flux Suicide Kit"

"Flux Suicide Kit" (1963): Sin duda un objeto muy peculiar: dentro de una cajita de plástico, Vautier coloca utensilios tan excéntricos como una cuchilla de afeitar, un cristal roto, un enchufe del que salen dos cables pelados, una cuerda, un alfiler y un anzuelo. Todo encaja al relacionarse con el título de la obra, y es que nada menos se trata de herramientas con las que poder suicidarnos, dejando a alección del destinatario cual de ellas le complace más en una prueba más de interactuación con el mismo, otorgándole el gran protagonismo. Es un objeto polémico, ciertamente no es para menos, ya que el objetivo final no supone nada bueno. Sin embargo, "Flux Suicide Kit" plantea sin duda una verdadera revolución por el hecho en el que un tema tan serio como el suicidio puede reultar irónico e incluso cómico o ridículo, ingredientes tan característicos de este

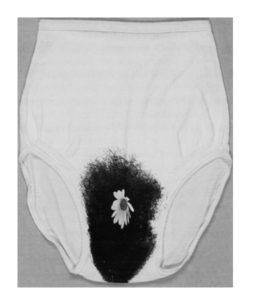
movimiento artístico. Como muchos otros de estos objetos, se hace referencia a la muerte, y no sin razón, pues como movimiento anti-arte Fluxus buscaba la muerte de los estereotipos tradicionales.



Robert Watts, "10-hour Flux Clock"

ROBERT WATTS:

"10-Hour Flux Clock" (1969): Uno de los temas que a Watts más le gustaba representar era el tiempo, su falta de definición, su paso y su relatividad. La preocupación por estas cuestiones se refleja en la presente obra, dónde crea un objeto surrealista: un reloj de sólo diez horas. Llama la atención cómo, a partir de la manipulación de un objeto tan reconocible y de uso cotidiano, crea otro que no tiene utilidad como tal. Sin embargo, este reloj posee mucha carga significativa al aludir a la efimeridad del tiempo. Ya que muchas veces parece que pase demasiado rápido y se nos acorta, Watts intenta mesurar esta realidad y parece dudar acerca de si el día tiene realmente veinticuatro horas o sólo una veintena. Se trata sin duda de un objeto que, pese a parecer cómico, puede llegar a suscitar muchos debates sobre nuestra existencialidad.





Robert Watts, "Female Underpants"

"Female Underpants" (1966): Esta conocida prenda interior femenina es empleada como soporte para una de las creaciones textiles de Watts, quien serigrafía toallas, camisetas delantales, etc. Estableciendo una conexión con su mentor George Macuinas respecto a los delantales que éste comenzó a diseñar visto el éxito de las prendas de Watts. Seleccionamos esta prenda en concreto por el gran sentido humorístico que posee, pues no sólo se desvirtúa el ideal de perfección femenina representando el vello púbico, sino que además se coloca una flor (término que siempre se ha empleado humorísticamente para referirse al sexo femenino). Resulta, por tanto, una provocación a la vez que un juego. Asimismo, ofrece a la mujer la posibilidad de liberarse de numerosos tabúes respecto a la identificación de su sexo de un modo simpático y menos serio.

"Expendedor de Sellos" (1963): Entre muchas de las cosas que ilustró Watts hizo numerosas tiradas de billetes y sellos, con imágenes de numerosos personajes (tanto históricos como de actualidad en los sesenta). Consecuentemente, tuvieron varios problemas legales respecto a ello, ya que eran diseños falsos y podían subvertir la burocracia tradicional si se empleaban ilegalmente. No obstante, Watts únicamente quería recrear el factor utilitario que éstos poseían, dotándolos del espíritu fluxiniano que buscaba la representación de toda la realidad que envolvía la época, haciendo mordaz crítica de ello. El culmen de esta idea se encuentra en la creación de una máquina expendedora para estos sellos, lo cual hace alusión al sistema consumista y a un objeto tan cotidiano por aquel entonces.



Robert Watts, "Expendedor de Sellos"

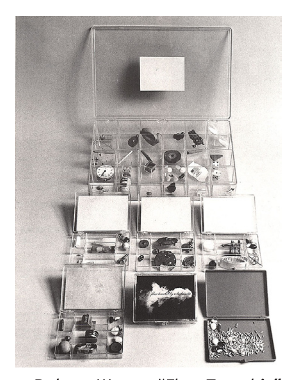
"Finguer Print" (1965): Este sencillo objeto se trata de una caja blanca de plástico, con una etiqueta (de color negro sobre fondo marrón) unido a la tapa superior. En el interior la caja contiene una

lámina de yeso de París sobre la que el artista imprimió su propia huella dactilar en tinta negra. Es uno de los trabajos que muestran la preocupación de Watts en verso a la propia identidad, a quiénes somos en realidad, y el constata su existencia imprimiendo su huella. Pretende con ello que el espectador reflexione sobre sí mismo y los parámetros de su vida. Por otro lado, crítica también las cuestiones egocéntricas de los artistas, quienes siempre han solido pensar que todo lo marcado por su huella es una obra de arte fabulosa e indiscutible. Watts intenta irónicamente reproducir este efecto, pero a partir de un objeto mucho más simple, y lo lanza al público para observar si también obtiene la misma respuesta.



Robert Watts, "Fingerprint"

"Flux Timekit" (1967): Los "Timekits" o Puzzles de Tiempo de Robert Watts presentan un desafío diferente al mero juego para el participante. Presentando varios objetos de todo tipo (cronómetro ,dados, una bala de fusil, cinta métrica, un partido, y las semillas que crecen a ritmos diferentes), colocados por separado en el interior de una cajita de plástico compartimentada. Cada objeto puede ser utilizado para medir el paso del tiempo y por lo tanto, puede transformar la noción del mismo por parte de los participantes, creando un sentimiento de desorientación de nuestro sentido habitual de tiempo matemáticamente cronometrado. Una alusión en toda regla a la relatividad de las cosas a partir de pequeños objetos.



Robert Watts, "Flux Tomekit"

El juego repetido podía inducir a trastornos temporales por parte del sujeto receptor, que incluso podían llegar a tener efectos físicos.

Watts instaba a la experimentación, indicando al receptor que colocara los objetos del kit sobre un panel de superficie cuadriculada con unas instrucciones impresas, a partir de las cuales habían de organizarse los objetos según su relación con el tiempo a juicio del participante. A su vez, estos objetos nos invitan a la reflexión sobre algo tan anhelado como escurridizo, el propio paso del tiempo y su innegable relación con nuestra mortalidad.



George Brecht, "Bead Puzzle"

GEORGE BRECHT:

"Bead Puzzle" from "Fluxyearbox" 2 (1965) y "Games and Puzzles"(Name Kit) from "Fluxkit" (1965): En 1965, Maciunas anuncia una serie realizada por Brecht, consistente en rompecabezas de cuentas y juegos de bola (de acero o plástico) que se produjeron para la Fluxyearbox" 2 y el "Fluxkit de este año respectivamente. Estos juegos, que venían en una cajita de plástico con sus instrucciones (algo, como ya hemos visto, muy propio de Fluxus), eran diseñados y elaborados de forma única e individual, no había dos iguales. Resultan pues, unos objetos preciosos y detallistas, que denotan el gusto por el más mínimo detalle por parte de este movimiento artístico, convirtiéndose así en objetos únicos.



George Brecht, "Games and Puzzles"

Cada una de las versiones de estos juegos contaba, al mismo tiempo


George Brecht, “Empty Vessel, Empty Vessel”

con instrucciones o títulos específicos y diferentes a las demás. Por ejemplo, en algunas tarjetas se podía leer “Juego de bolas-Organice las bolas para que sean iguales-Organice las bolas para que sean diferentes”. Así hasta un sinfín de combinaciones posibles.

En estos términos, Brecht diseñó estos objetos para una experiencia interactiva, participativa y táctil, incluso para los participantes que no sean miembros de Fluxus o los artistas en general, y son una especie de demostración de la gran productividad imaginativa de sus creadores.

Asimismo, en una serie llamada “Nadar Puzzle”, se produjeron unas cajas cuyas piezas significativas eran conchas de mar o conchas de caracol.

“Empty Vessel, Empty Vessel” (1961): Esta obra compuesta por dos objetos idénticos, tan cotidianos como las botellas de vidrio que se empleaban como recipiente de leche durante la época. Una de ellas se rellenó con agua coloreada de azul y un dibujo hecho a tinta. Las instrucciones para este objeto citaban lo siguiente: “Por favor, vacíe el recipiente en el recipiente vacío. Repita”. La primera conclusión a la que se puede llegar es que esta especie de juego conducía al absurdo, hasta el punto de cuestionarnos por qué seguimos haciendo esa acción. Y es que esto no es más que una metáfora de la vida misma, cuando nos afanamos en seguir haciendo algo que no tiene sentido. Unas veces nos damos cuenta de ello, otras, desgraciadamente no.



Mieko Shiomi, “Water Music”

MIEKO (CHIEKO) SHIOMI:

“Water Music” from “Fluxkit” (1965): Esta obra se constituye a partir de un objeto cotidiano y perfectamente reconocible por todos: Un cuentagotas de cristal, al que se le ha adherido una etiqueta en la que se escribe el nombre de artista y obra. En la misma etiqueta también aparecen unas instrucciones, conformadas por dos frases que se colocan de modo especular, como un reflejo en el agua. Traducidas al español, estas instrucciones citan lo siguiente: “Le doy al agua esta forma. Permítale al agua perder esta forma”.


Mieko Shiomi, “Endless Box”

Una vez más se necesita al receptor, se le insta a sacar el agua de su continente mediante el cuentagotas para que esta obtenga una nueva forma, un nuevo significado, creando así infinitas posiblidades al tratarse se un fluido que adopta morfologías cambiantes. Esto es muy representativo del “fluir” de Fluxus en la vida, pues cada individuo deja fluir el agua estableciendo una metáfora con el fluir de nuestras ideas en contínuo movimiento. Nada es efímero, y menos para Fluxus.

“Endless Box” from “Fluxkit” (1965): Esta obra se trata de una composición modular de cajas de cartón que comienza a partir de una

muy pequeña y continúa hasta el infinito colocando éste elemento inicial dentro de una caja tras otra, éstas cada vez mayores.

Se trata de una clara reminiscencia a la "matriuska" soviética, arte del cuan Shiomi estuvo muy influenciada. El mensaje hace una clara referencia a la infinitud, al poder de visualizar el inicio de una acción, pero no el final, así sucede igualmente con una creación artística. En este caso, sl igual que en toda la obra fluxiniana, también se otorga al receptor la potestad de decidir cómo y cuando se finalizará la obra.

KEN FRIEDMAN:

"A Flux Corsage" from "Fluxyearbox" 2 (1965): Esta preciosa obra consiste en una caja blanca de plástico, en cuya tapa se ha impreso la ilustración de un joven que le entrega un ramo de flores a su amada (junto con la inscripción del título que traducido al español dice "Ramillete Fluxus por Ken Friedman"). La verdadera peculiaridad reside en que en el interior, no encontramos flores, sino las semillas de las mismas. Es un planteamiento muy al estilo "Do it yourself" de Fluxus. Ken Friedman, como buen artista de este movimiento, nos invita a la interactuación, sin la cual la obra no estará completa. Un juego maravilloso que prueba que todos podemos estar inmensos en la obra de arte siempre en movimiento, actuando y opinando sobre ella.



Ken Friedman, "A Flux Corsage"

"Flux Clippings" (1966): Esta obra consta de una cajita de plástico que contiene uñas o durezas de pies o manos. En la tapa de la misma se reproduce una escena de decapitación medieval. Este conjunto suscita, y no es para menos, asociaciones macabras, entre las cuales podríamos destacar un venerable relicario de la martirología fluxiana; el poder del vudú sobre un cuerpo a partir del control de sus partes; las conexiones entre recortar, cortar y morir emfatizadas por la etiqueta; etc. Todas estas asociadiones son oscuramente significativas y ligan con la atracción que sentía Maciunas hacia el dolor, la tortura, la antigüedad o cualquier elemento esotérico.



Ken Friedman, "Flux Clippings"

AY-O:

"Finger Boxes": Estas cajas de materiales diversos constituyen las obras más táctiles incluidas en el proyecto de Fluxus. Ay-O produjo por primera vez estos objetos en 1964. Existen ciertos rumores que afirman que las "Finger Boxes" ya fueron inventadas antes de la Segunda Guerra Mundial, siendo destruidas durante los combates, pero esta teoría no llegó a confirmarse. De hecho, el propio Ay-O supo de estas habladurías y reclamó legalmente para sí la originalidad de esta invención.



Ay-O, "Finguer Box Set"



Ay-O, "Finguer Box"

Estas obras están conformadas por unos cubos (que podían ser de madera o cartón) perforados en una de sus caras por un agujero circular del tamaño aproximado de un dedo. Como obras de arte táctil, es necesario tocarlas para poder percibirlas en su totalidad, introduciendo el dedo para tocar el material oculto dentro de la caja. Este contenido era muy variado entre unas cajas y otras, encontrando objetos como cuentas, cepillos de cerdas, pelos, bolas de algodón, esponjas e incluso clavos o materiales tan innobles como uñas humanas. Como podemos ver, algunos de estos materiales pueden provocar un pequeño pinchazo en el dedo.

La intención de Ay-O con estos peculiares juegos es, en primer lugar, la experimentación de algo que no se puede percibir mediante la vista y que induce al receptor a generar una sensación de miedo o duda a la hora de tener que introducir su dedo, trabajando únicamente con el tacto y el oído. Este temor por lo desconocido a la vez genera un morbo que nos hace vivir una sensación contradictoria: no queremos introducir el dedo, pero al mismo tiempo la curiosidad nos puede.

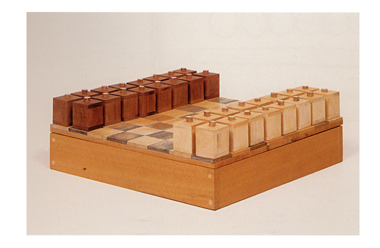
Esta actitud conlleva al gusto fluxiniano por la interactuación con el receptor, sin el cual la obra de arte no se completa, no hay reacción, no genera expectativas y, en definitiva, no existe como tal.

Por otro lado, también cabe comentar que estas cajas podían ser tocadas por varias personas a la vez, promoviendo una visión compartida, la experiencia social a la hora de percibir un trabajo.

Asimismo, cabe mencionar que existen varias versiones de esta obra, como por ejemplo el "Finguer Box Set" de 1964 y las "Finguer Box" incluidas en el "Fluxkit" de 1965.









Saito Takako, (de arriba a abajo) "Spice Chess, Smell Chess, Sound Chess y Liquor Chess"

SAITO TAKAKO:

"Spice Chess" (1965): Saito Takako, al igual que Yoko Ono, no sólo se compromete con la práxis de Duchamp, sino que también cominica una absoluta oposición metafórica hacia la Guerra Fría. Con este motivo, toma el ajedrez como objeto materia para su arte. Así surgen varias piezas como"Jewel Chess" y "Nut and Bolt Chess", en los que ya introdujo materiales inusuales de juego. No obstante, sus series más conocidas son "Smell Chess", "Sound Chess", "Liquor Chess" y "Weight Chess", para los que instaba a los jugadores a afinar sus percepciones no visuales (olfato, oído, gusto y tacto) con el fin de identificar qué pieza se correspondía con su equivalente en el ajedrez tradicional.

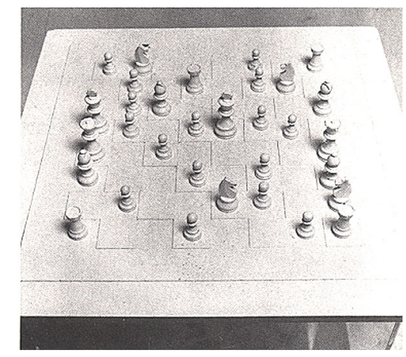
Concretamente, "Spice Chess" pertenece a la colección referente al olfato. Para su elaboración introdujo diferentes especias en tubos de plástico separados. Con ello, los jugadores no sólo identifican cada pieza según color y textura, sino también por el olor que desprende

cada especia.

Esta es otra muestra más del gusto de Fluxus por la experimentación y el compromiso que adquiere el receptor para dotar de sentido a la obra, haciéndole partícipe de ella con todos y cada uno de sus sentidos. Pero no hacen falta muchas complicaciones para ello, solamente la inteligente manipulación de objetos cotidianos tan simples como unos botes de especias.

YOKO ONO

"White Chess Set" (1971): Al igual que Takako, Yoko Ono realiza varias piezas en verso al ajedrez, podría decirse que éstos son algunos de los objetos más bellos producidos por la artista en colaboración con Fluxus. Cabe señalar que simultáneamente produce sus propias obras, mientras que otras fueron entregados para ser distribuidas como parte de las ediciones de Fluxus por Maciunas. A finales de 1960 y principios de los 70, los objetos de Ono y sus actuaciones eran a menudo de temática política y, con frecuencia, una crítica a la participación de Estados Unidos en la guerra de Vietnam y el militarismo estadounidense (sobretodo en las obras se realizan con John Lennon).



Yoko Ono, "White Chess Set"

Este juego de ajedrez, en el que todas sus fichas y casillas son blancas nos presentan una paradoja: el juego no tiene sentido. El ajedrez, siempre relacionado con una guerra entre dos bandos, se vuelve neutral con la intervención de Ono, quien equipara el absurdo de la inutilidad de este objeto con el que caracteriza a la misma guerra, reclamando para ella su fin, puesto que no hay razones que valgan para continuar con ella si en su ajedrez los dos bandos iguales y se confunden entre sí. Se trata sin duda de un objeto tan sencillo como maravilloso, y resulta de excepcional admiración como con algo tan simple consigue un mensaje con tanta fuerza e inamovilidad, una flecha metafórica hacia nuestros corazones.

"Painting to Hammer a Nail" (1966): Traducido, el título de esta obra sería "Pintura para clavar un clavo". Esta construcción objetual colgada sobre la pared consta de una caja de madera a la que se engancha un martillo gracias a una cadena fina. Vemos como en esta caja se han clavado numerosos clavos. Los autores de este hecho son los mismos espectadores, a quienes la artista insta a destruir así el formato de lienzo para la pintura tradicional. La crítica anti-arte se hace patente, pero no de un modo trascendental, sino con materiales efímeros y objetos de nuestra vida cotidiana (al igual que la acción tan conocida de clavar un clavo.



Yoko Ono, "Painting to Hammer a Nail"

Ono utiliza constantemente materiales efímeros o inmateriales para atraer al espectador a un estado conceptual o filosófico. También trabaja con vidrio y metacrilato, juega con el ruido y el silencio y constantemente usa el color blanco (como vimos en la

pieza anterior) porque éste "no interfiere con sus pensamientos."

Por último, cabe decir que las ideas de Yoko Ono tuvieron una enorme influencia en toda una generación en los años sesenta y principios de los setenta, época en la que trabajó en colaboración con su esposo John Lennon.



Alison Knowles, "Big Book"

ALISON KNOWLES

"Big Book" (1967): Una construcción de ocho pies de alto por Alison Knowles. A pesar de una desmesurada escala, para tratarse de un libro, tiene una portada y varias páginas en las que se coloca una cocina, un teléfono, un baño químico, libros y otras necesidades de la vida. Se puede decir, por tanto, que nos encontramos ante un tema objetual en toda regla: son objetos cotidianos dentro de un "super-objeto", que es el libro. Knowles consideraba que esta obra presentaba un principio, pero no un final. Esta obra jamás estaría finalizada, ya que los tiempos cambian, y con ellos, nuestras costumbres, lo que origina que los objetos que nos envuelven y son necesarios para nuestra vida no se verán inmunes ante esta transición. Se trata pues de una obra de arte para ser vivida, física y mentalmente, y un lugar para contemplar nuestras relaciones útiles y cambiantes con los objetos, que forman parte de nuestra vida en un contexto determinado.



Alison Knowles, "Bean Rolls"

"Bean Rolls" from "Fluxkit" (1965): Este pequeño y precioso objeto fue diseñado para su inserción en el Fluxkit publicado en 1965, que también contenía creaciones de otros artistas Fluxus, como ya hemos visto anteriormente. Esta obra se compone de un cubo cuadrado de cuatro pulgadas de arista, el cual contiene diecisiete rollos pequeños. Lo verdaderamente sencillo, cercano y encantador es que en cada uno de estos rollos se escribe algo referente a los frijoles, como por ejemplo canciones, recetas, historias, ciencia, dibujos animados, anuncios, etc. Un reclamo más al valor de lo cotidiano en la vida del ser humano. Cada uno de los rollos es separado del resto al mantenerse enrollado gracias a una pequeña goma dental. Asimismo, esta lata contiene cuatro o cinco granos de frijoles reales, con el objetivo de generar un peculiar sonido cuando ésta se agita. Fuera de la publicación, "Bean Rolls" se pudo apreciar en la exposición "El Siglo Americano" (1999) en el Whitney Museum de Nueva York.


Alison Knowles, "Gentle Surprises for the Ear"

"Gentle Surprises for the Ear" (1973): Alison Knowles no es una compositora, ni un artista intérprete o ejecutante en términos tradicionales. Sin embargo, gran parte de su trabajo es, obviamente, una cierta clase de música. Ella concibe la mayoría de sus obras simplemente como acciones en un tiempo y espacio determinados, y todo lo que hace proviene de sus mismos impulsos básicos: una preocupación para la comunicación entre los seres humanos, el aprecio por las cualidades estéticas de los objetos ordinarios, un profundo

respeto por la música de John Cage, y una compleja comprensión de lo que realmente es la comunicación.

De este modo "Gentle Surprises for the Ear" se compone de una colección de ochenta objetos etiquetados según el sonido que producen. Fueron presentados como una actuación en "Experimental Intermedia" en Nueva York durante la década de 1970. El trabajo fue presentado de nuevo, en el año 2001, en el Salón de Los Angeles County Museum "Out of Actions".



Alison Knowles, "Yellow Panel"

Yellow Panel (1970s): Se trata de una pieza de tela amarilla que tiene varias bolsas o bolsillos, en los cuales encontramos pequeños objetos encontrados, tales como cepillos, una perilla de puerta de metal, algunas partes del zapato. Cada objeto, al igual que los de "Gentle Surprises for the Ear" está etiquetado a modo de instrucción para hacerlos sonar. Entre estas dos obras se puede decir que existe una similitud y dos características comunes y muy acordes a la ética Fluxus: que cualquier objeto puede ser una obra de arte y que la experimentación con los mismos (por ejemplo, para ver qué sonido se puede hacer con ellos) no resulta algo primitivo e infantil, sino que nos enriquece y nos hace superar los límites tan férreos de una sociedad artística basada en la tradición y las tendencias marcadas por el museo.

6. CONCLUSIONES

Realizado este estudio, tanto de obras como de ideología fluxiniana, obtenemos un concepto más claro de lo que supuso la ruptura de límites artísticos. Podemos decir que hemos conocido con Fluxus una forma creativa fresca, suelta y cercana, la cual se identifica rotundamente con las inquietudes del momento, sin pretensiones de eternidad, ya que toda nuestra realidad es efímera.

Se trata de una producción artística que, con la construcción y manipulación de objetos cotidianos e inofensivos a primera vista, nos hace reflexionar y replantearnos nuestro punto de vista acerca de nuestras cuestiones más existenciales.

Extraemos pues de esta filosofía que el arte no ha de estar limitado, no debemos idealizar nada ni pretender su grandiosidad si, por el contrario, falta lo esencial.

Pero por supuesto, lo verdaderamente importante es reconocer que todos y cada uno de los objetos que nos rodean son parte de nosotros, testigos de nuestra vida y nuestro ser y legado de lo que una vez fuimos.



POÉTICA DEL OBJETO EN BROSSA Y MADOZ

Carlos Caro Díaz

1. INTRODUCCIÓN

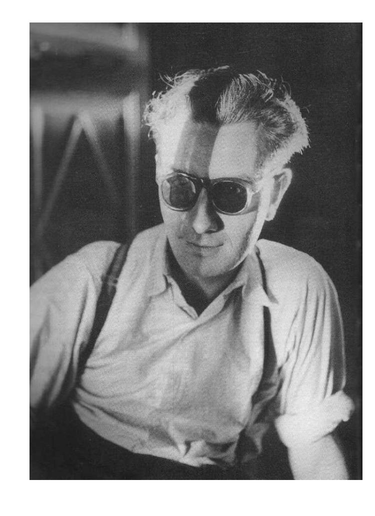
Como no podía ser de otra forma, la revolución que explota en las artes con las nuevas vanguardias del siglo XX, también afectó a la poesía.

En este trabajo de investigación, me adentro en el proceso de transformación que sufre este género literario de la mano del poeta catalán Joan Brossa y el fotógrafo madrileño Chema Madoz.

El primero, pionero en la idea de la poesía objeto, y revolucionario de las artes en general, está considerado como uno de los artistas españoles más importantes de la época.

El segundo, más joven, influenciado por el primero, da un paso más allá en esta idea de transformación de la poesía.

2. JOAN BROSSA



Joan Brossa, nació el 19 de enero del año 1919 en el barrio barcelonés de San Gervasio.

Junto a Joan Miró, J.V. Foix i Antoni Tàpies, es uno de los artistas más importantes de la cultura catalana vanguardista.

Poeta en el más amplio sentido de la palabra, Brossa nos dejó con su muerte en 1998, una amplia producción artística fruto de su afán por derribar todas las barreras establecidas en los distintos campos creativos,escribió poesía en estrofas tradicionales, poesía cotidiana, prosas de circunstancias y poéticas, teatro y guiones de cine, y realizó poesía visual y poesía objetual. Para Brossa no existieron los géneros ni las fronteras entre las artes.

Amante del cine, el teatro y la música, así como de la pintura, Brossa tenía claro el camino a seguir en su progresión artística; "Es necesario que nos quedemos solamente con las cosas esenciales; saber ser esencial significa madurar. Yo he procurado dar siempre el máximo con lo mínimo...".

El inicio de su creación poética tuvo lugar durante su estancia en la Guerra Civil, para la que fue reclamado del lado de los Republicanos y que finalizó con el acceso al poder del general Francisco Franco. La censura impuesta por parte del dictador, dio lugar a la aparición de grupos de artistas que producían desde la clandestinidad, entre los cuales se encontraba Brossa.

Tras leer a Freud, el poeta catalán establece una profunda relación entre la psicología y la literatura, trabajando con imágenes de sueños inconscientes y del automatismo psíquico, así fue acercándose al surrealismo, tema en el que profundizaría con sus obras poéticas, cinematográficas y teatrales dando paso al absurdo e incorporando el humor y la magia, haciendo partícipe al espectador, dotándolo



Brossa, “Escorça”, 1943



Brossa, “Martell i carta truncada sobre fusta”, 1950



Brossa, “Pardal”, 1950

de importancia y consiguiendo que el mensaje llegue de forma más directa gracias a una mayor visualidad.

Fascinado con los caligramas de Mallarmé y Apollinaire, Brossa se inicia en este tipo de poemas en los años 40. Pero, no quedo ahí su interés por “lo visual”, sino que en 1943, realiza su primer poema objeto: “Escorça”, consistente en un trozo de papel de charol recogido de los escombros y expuesto tal cual sobre un soporte. Y en 1950 hace el primer poema compuesto por dos objetos de realidades distantes (en este caso un martillo y una carta compuesta por otras dos).

También en 1950, Joan Brossa realiza “Pardal”, una de sus primeras poesías visuales que serviría de precedente para la serie “Suites de poesía visual” de 1959, en la que el poeta profundiza en sus investigaciones visuales tratando los mismos temas que en sus poemas escritos de la época: denuncia sociopolítica, reflexión sobre el significado de las palabras y las cosas, juegos sorprendentes, etc. Temática a la que fue conducido por el poeta brasileño Joao Cabral de Melo, quien le llevo a meditar sobre la filosofía, la religión, la política y la sociedad y su progreso, despertando así en el poeta catalán una actitud crítica frente a la violencia y la sociedad influenciada por la dictadura, actitud que reflejaría en numerosas obras posteriores.

El objetivo de Brossa con estas obras visuales y objetuales, era obligar al espectador a profundizar en su propia conciencia, haciéndole ver más allá de lo que alcanzan sus ojos. Da un paso de gigante en la revolución poética, equiparando a la imagen y al objeto con la expresión literaria y las ideas, rompiendo así la frontera entre la literatura y las artes plásticas, y encaminándose hacia la materialización de la poesía.

Durante las décadas de los 60,70 y 80, el poeta catalán continuó realizando poesía visual y objetos, entre los que se encuentran las obras más conocidas.

Por un lado, la poesía visual de Brossa incorpora al uso de palabras, el de las letras y otros elementos de su agrado como son el teatro, los juegos de manos, el carnval, etc. con los que consigue una gran colección de obras que abordan los temas que más interesaban al autor. La utilización de las letras fue una constante en la poesia visual de Brossa, ya que de alguna manera son la síntesis simbólica del lenguaje.









Imant



Cap de bou

Dedicó obras a personas influyentes en su vida a las cuales admiraba, ejemplos son la “Oda a Marx”, consistente en la foto de una ola de mar pegada a una X, la “Elegía al Che” en la que se muestra un abecedario en el que faltan las letras que componen el nombre del líder revolucionario, o el poema visual dedicado a uno de sus directores predilectos del cine; Hitchcock, en el que una letra “O” forma la silueta del dierctor.

Otro ídolo que no se le podía escapar era Wagner, al cual dedicó varias obras, una de ellas muestra cómo la sombra que proyecta un juego de manos, otra de sus pasiones, forma la silueta del músico.

Otro tema al que Brossa dedicó numerosas obras, fue la crítica a la nación española, en la que vivió la dictadura de Franco. Claros ejemplos son: “1939-1975”, que representa un teatro con los asientos de privilegio numerados así como el resto no lo están, haciendo referencia a la injusticia vivida con la diferencia de clases durante la dictadura que comprendió los años del título, y “Espanya 75” en el que se representa la esvástica nazi mediante símbolos de la baraja española, criticando fuertemente el gobierno dictatorial.

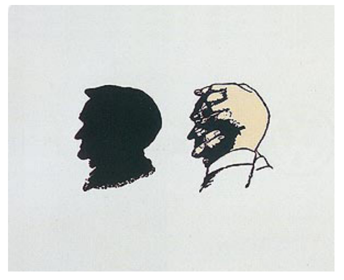
En lo referente a los poemas objeto, que Brossa realizó tras sus primeras obras introductorias en esta materia, se observan trabajos de un ingenio incalculable. Materiales comunes y objetos cotidianos modificados o combinados con otros del mismo tipo cuya correlación nunca nos hubiesemos planteado o directamente es inexistente, producen la sorpresa y la curiosidad en el espectador. El poeta catalán busca que los objetos transmitan conceptos, y lo consigue, dando mucho con poco, llegando a la esencia de las cosas, como bien expresan sus palabras ya citadas. Brossa busca títulos que contrasten con los objetos, que potencien el mensaje, la idea.

Un claro ejemplo es “El país”, un objeto formado por un balón de futbol sobre el que se sitúa una peineta, provocando una apariencia de cabeza, y poniendo de manifiesto dos símbolos de la cultura que predomina en España, a modo de crítica.

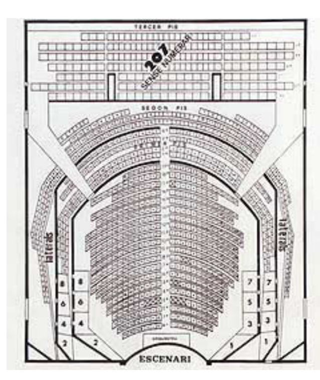


A B D F
G I J K L
MNOPQR
STUVWX
YZ

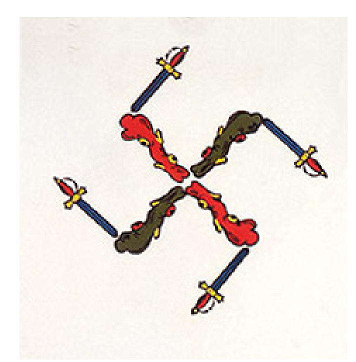




Brossa, (de arriba a abajo):
“Oda a Marx”, “Elegía al Che”,
“Hitchcock” y “Wagner”



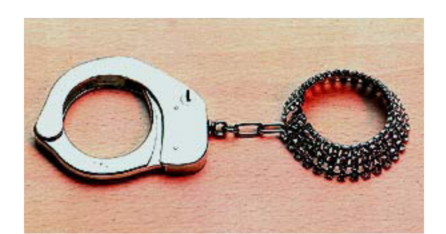
Brossa, “1939-1975”



Brossa, “Espanya 75”



Brossa, “E. País”



Brossa, “Nupcial”

“Nupcial”, es una obra en la que encontramos una esposa emparejada con una pulsera de joyas en señal de matrimonio, se pone de manifiesto la idea del matrimonio como atadura, sacando a relucir el ideal del autor, quien sostenía que si dos personas se amaban, no era necesaria ninguna unión sagrada o civil para corroborarlo.

Otra interpretación válida de este objeto, puede ser la crítica a la idea de que el poder económico, simbolizado con la pulsera, ata a quien lo posee a una serie de comportamientos e ideologías evidenciando que el poder no da la libertad sino que lo que ocurre es totalmente lo contrario.



Brossa, “Senyor”

En relación con esa esclavitud a la que somete el poder económico vuelve a remitirse Brossa en su obra “Senyor”, un elegante sombrero en representación de la burguesía, está dotado por una llave propia de un muñeco de cuerda. Dentro de la crítica de clases, encontramos “l’Empleat”, un perchero con americana y riendas en lugar de manos, simboliza a la perfección la situación del empleado subordinado al jefe de la empresa, cual caballo a su jinete.

La Iglesia tampoco se salva de las críticas del poeta catalán, y en “Fe eclesiàstica”, queda en evidencia la seriedad de la iglesia católica, probablemente más orientada al negocio que al culto, como bien simboliza el billete utilizado como marca-páginas de la Biblia.



Brossa, “l’Empleat”



Brossa, “Fe eclesiàstica”

Un capítulo importante en los objetos brossianos lo ofrecen los juegos de azar y el Carnaval. Las cartas son un elemento primordial tanto de la poesía visual como de los objetos. El dado es el objeto paradigmático del surrealismo, Brossa lo utiliza repetidas veces a lo largo de su obra, al igual que otros objetos relacionados con el azar como las cartas.

A partir de la exposición en la Fundació Miró de 1986 de Barcelona, Joan Brossa o les paraules són les coses , y de la antológica del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid de 1991, el poeta comenzó a ser conocido en el país y en el mundo entero. Eso le permitió la realización de una serie de proyectos más complejos que se tradujeron en instalaciones y en lo que denominó poemas corpóreos, o intervenciones sobre espacios urbanos.



Brossa, “Sense atzar”



Brossa, “Dau Redó”



Brossa, “El Convidat”

El ejemplo más significativo del apartado de instalaciones es “El convidat”, obra en la que Brossa, prepara una mesa para una aparente cena lujosa, pero para la cual la silla es sustituida por un garrote vil. Esta silla de ejecución, ruda y oscura contrasta con la blancura y elegancia de la mesa, llamando la atención de la vista y enviando un mensaje de crítica a la crueldad políticavivida en la dictadura franquista que costó miles de muertes.

Con los poemas corpóreos, Brossa llevó su obra a la calle, recibió encargos de ayuntamientos catalanes y su obra mantiene actualmente vivo a este magnífico POETA con todas la letras, en parques, bibliotecas y fachadas.


Brossa, “On es bada l’ona”


Brossa, “A de Barca”


Brossa, “Record de un malson”

3. CHEMA MADOZ



Chema Madoz, nacido en Madrid en 1958, cursó la carrera de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid mientras estudiaba fotografía en el Centro de Enseñanza de la Imagen.

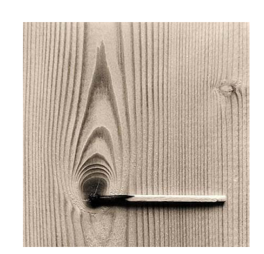
Realizó su primera exposición individual en 1985 y, desde entonces, sus obras han sido expuestas en numerosas galerías y museos tanto en Europa como en América.

Basado en la idea de que “nada es lo que parece”, durante la década de los noventa, el fotográfo madrileño se dedicó a fotografiar objetos, previamente modificados o dispuestos estratégicamente de modo que se potencian o transforman sus cualidades.

Madoz no se considera un escultor, ya que el valor de su obra reside en la imagen fotografiada, no en el objeto material, es decir, lo realmente importante en sus fotografías es el sentido del objeto.

De esta forma, Madoz persigue la materialización del sentido. Si bien

Brossa buscó la funcionalidad artística en los objetos, manipulándolos con un fin de expresión poética, Madoz los manipula con el objetivo de hacerlos formar parte de una imagen que congelará posteriormente con la cámara fotográfica, haciendo que estos objetos desaparezcan, quedando únicamente el sentido que él haya querido darles, y que producen en el espectador al observarlos, llevándole así a una continua reflexión acerca de lo que ve.





Y es que sus fotografías resultantes del desorden, la agrupación, o la confrontación de elementos materiales, da lugar a un nuevo sentido simbólico de los mismos, un sentido insólito, que impacta en el espectador. Se puede decir que, objetos que antes únicamente representaban una función práctica en nuestra vida cotidiana, pasan a ser obras poéticas que hablan por sí mismas.



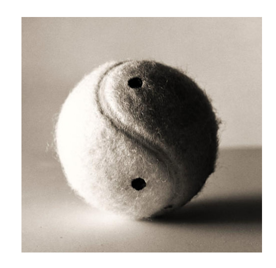


Un claro ejemplo es el desagüe de la calzada en el que Madoz, introduce platos por algunos de sus orificios, simulando así un escurridor de platos. Lo que antes era un simple desagüe, al que nadie prestaba atención, modificado por la introducción de otro tipo de objetos igualmente inexpresivos en el ámbito cotidiano, finaliza con la consecución de una simulación de otro objeto cotidiano, como es el escurridor, pero que por la imagen conseguida, adquiere un nuevo sentido simbólico, un escurridor de platos callejero, que nos lleva a reflexionar sobre la idea de comer en la calle, problema que sufren millones de personas en el mundo.

Chema Madoz, se muestra contrario a la manipulación digital, por lo que se decanta en su obra por la fotografía analógica, que bajo su criterio "sigue teniendo ese carácter de verdad", abogando por la manipulación física de los objetos.

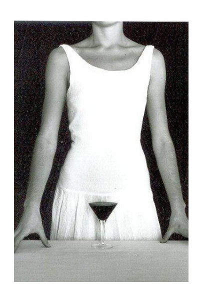
Bajo esta idea de permanecer anclado a la realidad de alguna forma, el fotográfo madrileño opta en la mayoría de las ocasiones por la luz natural, reservando el uso de la iluminación artificial para obras en las que la lámpara forma parte del objeto o en las que quiere resaltar algún detalle.

Así como en la luz, también Madoz destaca por su creatividad en el ámbito de la perspectiva, su dominio de la misma y su imaginación dan lugar a una serie de fotografías donde los efectos visuales transportan al espectador a una realidad paralela.









Con sus fotografías el autor dice intentar "crear un espacio ilusorio dónde los elementos contrapuestos convivan con naturalidad." En resumen, la obra de Madoz gira entorno a la unión en la diversidad, mediante una poética basada en la paradoja y la metáfora.



4. CONCLUSIÓN

Como conclusión del trabajo poco más que mostrar mi más sincera admiración hacia estos dos artistas, quienes dotados de una mente diseñada para crear, exprimieron su imaginación hasta conseguir avanzar por un camino ascendente con destino en el progreso artístico.

Siempre es admirable el artisa que muestra la capacidad de dejar huella, de romper esquemas, de saltarse fronteras o reglas con el fin de hacer llegar al espectador su visión de las cosas, en Brossa y Madoz tenemos dos grandes ejemplos de ello, dos ejemplos de artistas que mediante la experimentación, han conseguido descubrir nada más y nada menos que una de esas puertas, que atraviesa quien ve la obra, viajando así a una realidad inédita, que hace cuestionarnos la realidad conocida.





LA RECUPERACIÓN DEL OBJETO Y LAS IMÁGENES. ESCULTURA INGLESA 1980–2000

Isabel Navarro Nohales

1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.

NOTAS SOBRE EL ARTE EN INGLATERRA

La escuela inglesa es la más nueva de entre las grandes escuelas artísticas europeas. Durante el S.XVI y gran parte del S.XVII, los artistas más importantes son extranjeros (Holbein, Moro, Van Dyck, Lely....) Pero, terminada la guerra civil, el Tratado de Utrecht abrió una etapa de prosperidad que pronto empieza a reflejarse en la vida artística. País protestante, su arte es fundamentalmente de tema profano.

La gran aportación de la escuela inglesa al arte europeo serán el retrato en el S.XVIII y el paisaje en el S.XIX. Durante el S.XVIII se asiste a una mayor influencia de las escuelas italiana y francesa, junto a las tradicionales aportaciones de las escuelas flamenca y holandesa. Y en relación a todo lo mencionado y a la conformación de su propia escuela, a una evolución diversificada y muy compleja, frente al progreso lineal de la pintura inglesa hasta la época de Dyck.

En líneas generales se denomina periodo clásico de la pintura inglesa al situarlo cronológicamente entre 1760 y 1790, a partir de 1790 se inicia el Romanticismo. En 1768 (durante el reinado de Jorge III) se crea la Real Academia de las Artes en Inglaterra, siendo Reynols su primer presidente. Los discursos de Reynols ante la Real Academia componen un auténtico corpus teórico que definen su visión del arte. Aunque expresen más intenciones que realidades, resultan definidores de la nueva estética... Sobre estas tesis se asienta la praxis del arte en el periodo clásico. Estética y práctica contra la que reaccionaria el Movimiento Romántico.

Los escritos de Reynols, -muy en consonancia con el pensamiento del siglo y con la Ilustración- revelan que creía en la norma del buen gusto y de la razón. Pensaba que el buen gusto era enseñable y la educación del gusto, necesaria.

Defendía la importancia del arte en la sociedad y el correcto proceder artístico. Para obtener este “correcto proceder artístico” los alumnos debían ser formados en la Academia y estudiar a los grandes maestros del pasado. Recogió las ideas que sobre arte encontró en los tratadistas más notables del S.XVII y S.XVIII.

A mediados del S.XVIII surge la Estética como rama diferenciada de la Filosofía, con un doble carácter especulativo y experimental. Respecto del arte, el concepto clásico de belleza como proporción y armonía es cuestionado. Las causas de la crisis deben buscarse tanto en la filosofía-empirismo de los filósofos-como en el arte. Esta tendencia se desarrolla fundamentalmente en Inglaterra y Alemania. Los ingleses, con precedentes son los primeros en abandonar el concepto clásico de belleza. Introducen innovaciones mediante una mayor difusión de las críticas de los filósofos, la superación de la aversión al estudio de fenómenos subjetivos, las investigaciones psicológicas sobre la reacción del hombre ante la belleza. Inglaterra produjo obras notables en este campo por parte de Addison, Hume,

Hutchenson. Burke, Gerard... Los estetas ingleses atacaron el concepto objetivista del arte que había constituido desde siempre el núcleo de toda reflexión sobre el tema. En consecuencia, no podía existir ninguna teoría general de la belleza.

2. ARGUMENTACIÓN TEÓRICA SOBRE LA PÉRDIDA/RECUPERACIÓN DEL OBJETO Y LAS IMÁGENES.

Hablar de la recuperación de las imágenes y del objeto, implica aceptar su "desaparición" en un tiempo determinado, en un grado determinado.

Michel Sauphor considera que el arte abstracto es el estilo del S.XX. Efectivamente, más allá de su exacta duración cronológica y de la coexistencia con otras formas de hacer arte o tendencias, el arte abstracto por su significado y entidad, define la centuria. Posee además un corpus teórico, conceptual y poético sin precedentes.

Así como, hablando en general, "el naturalismo fue el estilo del siglo anterior...y del tronco naturalista se desprendían diferentes ramas, igualmente existen ramas en el arte abstracto".

Respecto al artista... "el arte abstracto al suprimir la tiranía de la representación facilita la creación sin intérprete parasitario".

De alguna forma, la abstracción reaccionaria frente a la figuración en las décadas centrales del pasado siglo. La recuperación de las imágenes en una etapa posterior. ¿Supone una reacción contra la abstracción, contra la tiranía de la no-representación?

Este rechazo de la imagen, de la figuración tiene, desde luego, precedentes histórico lejanos. No obstante, interesa ahora mencionar referencias mas próximas a la abstracción y la recuperación de las imágenes en el SXX.

Así, Severini en el Manifiesto Futurista, ya en 1913, dice "hay que encerrar el universo en la obra de arte, los objetos ya no existen".

Malevich en "El mundo de la no figuración", 1927, afirma: "La representación del objeto (el objeto como razón de ser de la representación)... nada tiene que ver con el arte". "Por Suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en el arte.

Para el suprematista esta indicado todo medio de representación acorde con este criterio, dando al olvido la habitual representación de objetos... el objeto en si nada significa."...."El Suprematismo es la conquista del arte puro, que se había vuelto invisible a causa de los objetos".

La recuperación del objeto y las imágenes en la escultura (en este caso la inglesa) tiene también referencias anteriores, collage, Dadá y Neo, art trouvé, assemblage... Sobre todo, merece ser destacado

el Pop Art por muchas razones: se funda en Inglaterra (Hamilton, Blake...) es figurativo, ligado medios urbanos e industriales, temática relacionada con la sociedad de masas e innovador en cuanto a materiales y procesos.

3. LA RECUPERACIÓN DEL OBJETO Y LAS IMÁGENES EN LA ESCULTURA INGLESA: DÉCADAS OCHENTA Y NOVENTA DEL S. XX

El término Nueva Escultura Inglesa comenzó a ser utilizado por la crítica de arte para referirse a los artistas que participaron en 1983 en la exposición colectiva “The Sculpture Show” (Londres) y que habían establecido una trama de relaciones académicas y artísticas entre si, a partir de su coincidencia en determinadas escuelas de arte o galerías londinenses.

Son escultores nacidos a mediados del S. XX y que estudiaron la mayor parte de ellos en St. Martin´s o en el Royal College, con breves diferencias de tiempo. Los más representativos: Richard Wentworth, Carl Plackman, Bill Woodow, Richard Deacon, Alison Wilding, Boyd Webb, Edward Allington y Tony Gragg. Del Goldsmith College proceden A. Gormley, A. Kopoor, J.Opie.

Muchos críticos e historiadores cuestionan la existencia de esta Nueva Escultura Británica, más allá de las mencionadas circunstancias.

No obstante, presentan una serie de características comunes, de conjunto, que vamos a analizar. Pasaremos después a los autores y su obra, mostrando imágenes.

CARACTERÍSTICAS

El contexto en que surge esta nueva escultura inglesa esta definido por la exposición “The Condition Sculpture”, Londres 1975. Exposición antológica inglesa e internacional que enfatizó la escultura como objeto.

- Reacción contra el formalismo estricto con un nuevo planteamiento de la relación conceptual entre el objeto y su imagen, entre forma y contenido. Condicionada por la referencia al mundo exterior y la imagen de lo cotidiano (influencia del Pop Art), con ruptura de las barreras que separaban firmemente la abstracción de la figuración.

- Referencia a imágenes ligadas al objeto y la materia, realizadas mediante apropiación irónica (parodia) de todos los lenguajes artísticos anteriores.

- La renovación de la escultura inglesa supone la aparición de nuevas formas de trabajar, que impone utilizar los objetos cotidianos como nuevos materiales escultóricos.


Figura 1

-Total libertad de estilos personales.

-Ausencia de un sentido univoco en las obras. Valoración positiva del fragmento, la desorganización, el equívoco y la provocación.

4. AUTORES DE LA ESCULTURA OBETUAL INGLESA

TONY CRAGG

Es una de las figuras más representativas de la escultura inglesa de las últimas dos décadas del pasado siglo y de la actualidad. Se formó en la década de los setenta en diferentes escuelas. Posteriormente, profesor en la Academia de Arte de Dusseldorf, actúa como puente de unión entre los núcleos más importantes de la escultura europea de la última etapa del s. XX: Inglaterra y Alemania

Cragg reivindica el valor de la imagen figurativa y el contenido poético del lenguaje escultórico frente a un formalismo exclusivo. Construye sus esculturas mediante fragmentos urbanos e industriales, situándolos en el suelo o en la pared (Fig.1)


Figura 2

RICHARD WENTWORTH

Trabajó un tiempo para Moore. Contemporáneo de Woodrow y Cragg, comparte el interés por los objetos y los materiales industriales. Considera las posibilidades metafóricas de los objetos, situándolos en contextos artísticos (Fig. 2).


Figura 3

BILL WOODROW

Tuvo como maestro a A. Caro. Forma parte del grupo de artistas británicos que renuevan el lenguaje de la escultura. Incorpora a sus trabajos objetos comunes, manteniendo su aspecto original con un nuevo significado y contexto. Sus esculturas son muy irónicas y simbólicas (Fig. 3)


Figura 4

RICHARD DEACON

Deacon recibió el premio Turner en 1987. Desde los años ochenta trabaja con una amplia gama de materiales y formas. Son materiales comunes (madera, metal), con los que manufactura piezas de gran formato, de formas orgánicas y muy bien acabadas.

Es también un artista muy polifacético: dibujante, ceramista.....y un gran teórico del arte y la literatura (Fig.4).

ANISH KAPOOR

Desde el inicio de su carrera se ha destacado la dimensión espiritual de las esculturas de Kapoor. Esta espiritualidad (también HOUSHIARY) enlaza con sus orígenes orientales. Kapoor piensa que un arte más espiritual nos sacaría de la crisis de la postmodernidad. Ambos escultores han sido utilizados para establecer diferencias entre los escultores de bricolage y aquellos que creaban objetos poéticos (Fig. 5).

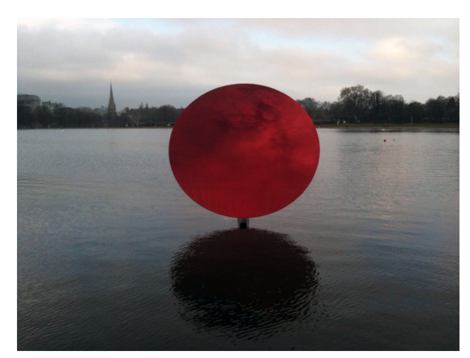


Figura 5

JULIAN OPIE

Londres, 1958. Es una de las figuras mas conocidas del mundo artístico contemporáneo. Su formación esta asociada a Oxford. Finalmente se graduó por el Goldsmish College (Fig. 6).

Su producción abarca pintura, instalaciones, paneles LED.....En escultura, Opie utiliza metal y utensilios cotidianos y también madera pintada (Cat. IVAM Exp. 2010. Fig. 7).



Figura 6



Figura 7

5. CONCLUSIONES

Los núcleos más importantes de la escultura europea en la última etapa del pasado SXX son Inglaterra y Alemania.

El término Nueva Escultura Inglesa o Británica, se refiere a una serie de escultores relacionados académica y artísticamente, mencionados al principio. Presentan características comunes:

-Reacción contra el informalismo.

-Superación del antagonismo abstracción-figuración.

-Enfatización de la escultura como objeto-objeto como escultura.

-Referencia a imágenes ligadas al objeto y la materia.

-Representación icónica de objetos cotidianos, del mundo exterior.

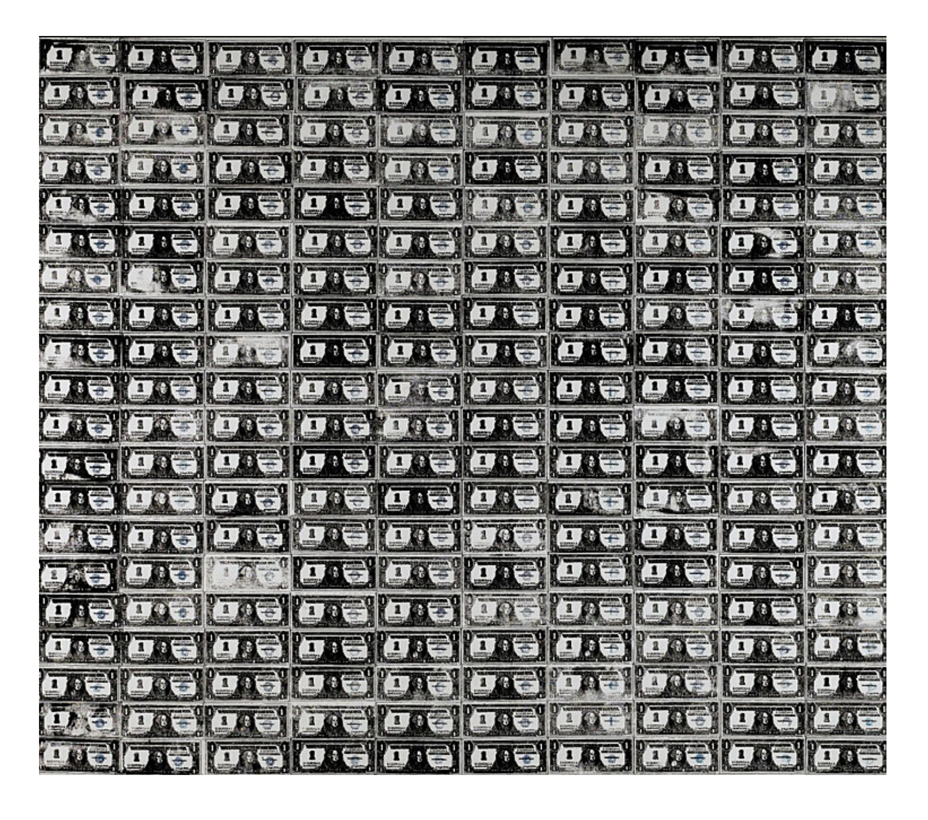
-Utilización de nuevos materiales, el objeto cotidiano como material escultórico.

-Nuevas formas de procesar los nuevos materiales, valoración positiva del fragmento.

-Apropiación irónica de los lenguajes artísticos anteriores.

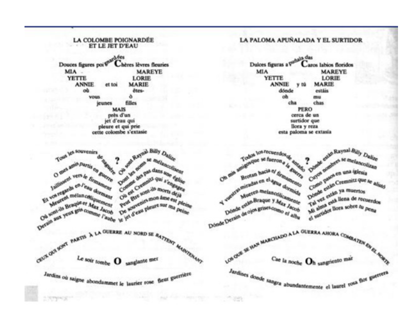
-Ausencia de un sentido univoco en las obras: desorganización, equivoco, provocación.

-Total libertad de estilos personales.



COMMODITY SCULPTURE. LA RECUPERACIÓN DEL OBJETO Y LAS IMÁGENES EN LA ESCULTURA AMERICANA DE LOS 80S Y 90S

Andrei Warren Perkovic


LA COLOMBE POIGNARDÉE ET LE JET D'EAU

Douces figures poignardées Chères lèvres fleuries
MIA MAREYE
YETTE LORIE
ANNIE et toi MARIE
où êtes-
vous ô
jeunes filles
MAIS
près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naguère
O mes amis partis en guerre
Jaillissent vers le firmament
Et vos regards en l'eau dormant
Meurent mélancoliquement
Où sont-ils Braque et Max Jacob
Derain aux yeux gris comme l'aube
?
Où sont Raynal Billy Dalize
Dont les noms se mélancolisent
Comme des pas dans une église
Où est Cremnitz qui s'engagea
Peut être sont-ils morts déjà
De souvenirs mon âme est pleine
le jet d'eau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS À LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
Le soir tombe O sanglante mer
Jardins où saigne abondammet le laurier rose fleur guerrière

LA PALOMA APUÑALADA Y EL SURTIDOR

Dulces figuras apuñaladas Caros labios floridos
MIA MAREYE
YETTE LORIE
ANNIE y tú MARIE
dónde estáis
oh mu
cha chas
PERO
cerca de un
surtidor que
llora y reza
esta paloma se extasía

Todos los recuerdos de antaño
Oh mis amigos que se fueron a la guerra
Brotan hacia el firmamento
Y vuestras miradas en el agua dormida
Mueren melancólicamente
Dónde están Braque y Max Jacob
Dónde Derain de ojos grises como el alba
?
Dónde están Raynal Billy Dalize
Cuyos nombres se melancolizan
Como pasos en una iglesia
Dónde están Cremnitz que se alistó
Tal vez están ya muertos
Mi alma está llena de recuerdos
el surtidor llora sobre tu pena

LOS QUE SE HAN MARCHADO A LA GUERRA AHORA COMBATEN EN EL NORTE
Cae la noche Oh sangriento mar
Jardines donde sangra abundantemente el laurel rosa flor guerrera

Andre Breton

Commodity Sculpture:

Es un tipo de variación del Found Art o arte encontrado, el cual esta dentro del Pop Art que ya han mencionado mis otros compañeros, ahora bien, son los objetos producidos en masa que se colocaban en la galería de arte como una escultura, lo importante de esto era como vender el producto, es decir, el marketing, la exhibición del producto. En esencia con esta variación del Found art querían decir que todo lo que nosotros cojamos si decimos que es arte y lo mostramos como tal, es decir, lo publicitados como tal lo será, es que todo es arte.



Marcel Duchamp

Surgió más tarde que el found art o ready made, ya que como ya he dicho era una variación, surgió en los 80 aunque el ready made surgiera a principios del siglo XX (Movimiento del hombre idea- Marcel Duchamp, el ready made fue un movimiento que consistía en coger cosas cotidianas o no cotidianas pero que ya estaban realizadas de por si o que tuvieran un uso diferente al del artístico).

Ahora bien, en 1980 se inaugura con tensiones de la Guerra Fría entre estados unidos y la unión soviética. En este momento comienza una lucha por quien será mejor, y usa presenta un libre mercado el cual favorecerá a los artistas ya que serán libres de vender a quienes quieran y destinar sus obras a los fines que ellos deseen, pero mientras tanto en el otro bloque, en la unión soviética será totalmente contrario, se cerrara el mercado, será solo para ellos mismos, serán transacciones interiores, es decir, que el arte solo será desarrollado para ellos y estará bajo las ordenes de la unión soviética.


Joseph Beuys, "Performance junto al coyote"

Por otro lado, en los 80 como ya he dicho gracias al mercado libre atraerá compradores, gente que se hará nómada y se abrirá a nuevas ideas, tendencias, etc. Pasando los 80 como no llegaran los 90. En los 90s se librera a Nelson Mandela el cual tendrá un papel totalmente revolucionario y que abrirá aun más nuestras mentes, será el héroe de la libertad en esta década. A continuación se romperá el muro de Berlín se descompondrá la unión soviética y con ello usa seguiré en auge y su economía también la cual seguirá potenciando el consumismo y este tipo de arte, el arte producido masivamente y comercializado, además habrá innovaciones como revistas sobre arte, las cuales promocionaran obras, artistas

La principal característica de commodity art es que todo vale como arte, pero el objetivo en realidad es que la idea debe coronar la obra, es decir, que lo físico deja de cobrar importancia se transmite a un segundo plano y encontramos la metafísica del objeto, (explicación de lo k significa metafísica) la esencia, el alma, la idea será la protagonista, será la que nos diga que es esto que vemos aunque pensemos que es otra cosa, es la manera de enfocar algo y de que todo vale si hay una concepción valida sobre ello.

Pero para llefrancésgar a este concepto, tuvo que a ver un desarrollo largo y constante:


Dólares de Andy Warhol


Jeff Koons, "Ballon Dog" (Yellow), 1994-2000


Jeff Koons, "Sculpture 2"



Jeff Koons, "Puppy". Monumentalidad

"Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección". Es la frase del escritor francés Conde de Lautréamont, llamó la atención con esta frase informandonos sobre las posibilidades de transformar objetos vulgares con la frase.

Ahora bien, todo esto tiene su origen en el Ready made de Marcel Duchamp el cual decía k la principal característica era que había que crear un pensamiento nuevo para ese objeto, mas adelante el que nos contaría sus pensamiento seria André Bretón, nos definió a los objetos preparados como objetos manufacturados elevados a la dignidad de obras de arte a través de la elección del artista. Más adelante joseph Beuys mostraría objetos modificados y así ampliaría el concepto de ready made, ahora bien, una característica también importante será la de que el commodity art tiene que se objetos realizados en grandes cantidades y que se comercialicen bien, porque se valora mas la idea que el artista ha tenido sobre el trato que s ele debe dar a ese objeto que el propio objeto en si, como el dólar de Andy warhol que vale un dólar pero ahora mismo se vende por 100 000 $ solamente por ser la idea de Andy Warhol, esto pondrá de moda el arte lo hará comercial lo hará pop, será pop art.

Ahora bien, esto acarreara problemas como el que es arte? y que no es? cual es el limite?, según ellos en esencia el arte es lo que se enfoque como tal, pero no todo tiene los mismos resultados, entonces en este momento entrara lo comercial, lo estético, entra que tenga que ser algo atractivo para que la masa, los consumidores se fijen primero por lo exterior y que luego comprendan la idea, que comprendan lo interior, En conclusión el Commodity art es mas interior que exterior, es el pensamiento el que crea literalmente algo, pero tiene la necesidad de ser atractivo para que se le haga caso y para que sea comercial y vendible.

El artista que mas repercutirá en este momento será Jeff koons,
nacido en York, Pennsylvania, u.s.a en 1955. Gracias al auge de la economía estadounidense y a su destreza en las ventas, y monumentalidad se hará publico. Koons tiene un valor muy importante porque en sus esculturas intenta siempre combinar todas las artes pero que a la vez sean de bajo coste, su obra surgirá en el ámbito consumista , porque su trabajo en general consistirá en darle mas valor a lo que menos vale y lo hará como una critica perturbadora ala vez que con un toque de humor maligno. Ahora bien, en vez de ir enconara de los medios el se aprovechara de ellos, realizara algo popular, algo fresh, cojera algo estético y lo dará a conocer para que las masas se acerquen por la estética pero cuando lleguen y observen conocerán la idea, la burla, una de sus obras mas conocidas es Puppy una escultura que inicialmente era conceptual pero que luego fue monumental. Ha recibido una fuerte influencia de Marcel Duchamp y ha influido mucho sobre Damien Hurst.

La principal aportación a la historia del arte, es introducir un nuevo concepto, una crítica a la estética y a que no nos preocupamos por lo

interior. Esto se vera reflejado cada vez más en artistas posteriores como Richard Deacon, proveniente de Gran Bretaña es un escultor el cual juega con los materiales, los moldea y deforma para imitar las formas sinuosas de las ideas, por ejemplo curvara la madera hierviendola y dejando que se deforme por si misma porque cree que la idea es la que lo ha llevado a deformarlo así

El movimiento que surgirá a continuación será el contemporáneo y el junk art, el junk art es el arte encontrado pero ya desde los basureros desde lo totalmente deshecho, y el contemporáneo será creado a lo largo de los 90 gracias a los young british artists que hicieron uso de arte encontrado, como por ejemplo cogían un cuadro y decian que era encontrado aunque hubiera sido pintado pero que ellos lo habían encontrado así



Damien Hirst



EL JUNK ART Y EL ARTE DEL RECICLADO

Álvaro Rubio Mateu

1. ¿QUÉ ENTENDEMOS POR ARTE BASURA?

A cualquier persona a la que se le hiciera tal pregunta, te contestaría rotundamente cualquier sinónimo como desecho, chatarra, desperdicio, escombro, polvo, bazofia... llegando a la conclusión de que la basura es todo aquello que es inservible y que engendra suciedad. Para evitar el contacto de esa "suciedad" con la población, a esta basura inservible y horrenda se le da un primer hogar propio para que sus gérmenes inútiles (o incluso nocivos) no molesten a la gente, tal "hogar" es, quién si no, nuestro cercano cubo de la basura. Más en detalle, a la basura la separamos por origen y tipologías, como si de un animal o una especie biológica se tratara, de esta manera nos adentramos en el mundo del reciclaje, el cual consiste en que esa basura inservible cambie su papel a servible y productiva, para ello desde no hace mucho se han creado distintos contenedores para que se depositen en cada uno su materia correspondiente, sean plásticos, vidrios..., en defintiva, para que esos materiales puedan ser reutilizados.

El reciclaje se ha convertido en una tarea esencial en nuestro modo de vida. Cada vez más, consumimos elementos que han sido objeto de reciclaje en alguna de sus fases de producción. Empezando por los alimentos: gran número de hortalizas que son regadas con aguas residuales urbanas recicladas en las estaciones depuradoras de agua, escribimos y dibujamos en papeles realizados también a base de material reciclado, por no hablar de materiales plásticos que son producidos a base de otros, asfaltos realizados a partir de materiales previamente degradados,etcétera.

Esta tendencia tecnológica y económica afectaba también al arte, de suerte que para llegar a crearse la actual estética del reciclado debieron superarse una serie de hitos en el desarrollo de las tendencias estéticas del siglo XX.

El origen y los presupuestos de carácter estético del junk art pueden rastrear en el amor al objeto cotidiano que profesaban los dadaístas y surrealistas. Sin embargo, la figura más decisiva en la conformación de una estética específica sobre el reciclado surgirá de Marcel Duchamp.

El afán provocador de este artista ha ido unido a la presentación de elementos "junk" o basura,tal y como se puso de relieve en la decisión de enviar una de sus obras, un urinario, que no deja de ser un objeto cotidiano fabricado en serie y un símbolo escatológico que expresa el receptáculo de los desechos humanos, al cual le dio el título de "Fuente", que tiene connotaciones completamente diferentes a las de un urinario.

El mismo día de la inauguración, su colega Arthur Cravan, que debía pronunciar una conferencia sobre la pintura, se presentó ante un público intelectual y elegante, completamente borracho, arrastrando una maleta que vació sobre la mesa, desparramando ropa interior sucia y empezando a desabotonarse entre la indignación de los presentes y los gritos de las señoras.

La actuación de Duchamp y Cravan es vista de este modo como la de unos auténticos rupturistas y provocadores. Ambos en cada una de sus manifestaciones utilizaron elementos que podríamos denominar "junk; Duchamp el propio urinario y Cravan, el ofrecimiento ante la vista del espectador de arte, de un conjunto de ropa interior sucia.

Si bien todo esto supone un desprecio a toda tradición o esquema anterior, la obra de Duchamp sin ir más lejos expresa perfectamente el camino que ha seguido la industria del reciclado hasta nuestros días. Hablando claramente: un vaso de agua es asimilado y aprovechado por nuestro organismo, es orinado, viaja por las alcantarillas hacia la estación depuradora de aguas residuales, allí es en gran medida tratada y finalmente se pone a disposición de los agricultores como agua reutilizable para riego. Los tomates, hortalizas y frutales son ingeridos nuevamente y son ofrecidos por las industrias alimentarias como "Fuente" de vitaminas y la circulación de la materia continúa y continúa ....(y cada ciclo empieza en un urinario)

Podríamos decir, adentrándonos ya en el panorama de la historia del arte que el reciclado, como aspecto primordial de una corriente estética, tiene su manifestación más genuina en el denominado junk art, el cual como hemos visto anteriormente tiene un claro origen en el dadaísmo y en la proteica figura de Duchamp. No obstante, se ha señalado por diversos autores las influencias (o tal vez sólo algunas concomitancias) con el movimiento objet trouvé , e incluso con el arte figurativo.

El junk art propiamente, es un movimiento artístico originado en medios urbanos de los EEUU de América que irrumpe en la década de los años 50 del pasado siglo. La aportación básica de este movimiento radica en la introducción en la creación artística de materiales sin valor, desechos, basura y otros desperdicios, los cuales son combinados y tratados de forma que suelen adoptar la forma del ensamblaje (arte de realizar manufacturas a partir de materiales naturales, objetos o fragmentos de los cuales se dice que carecen de calidad artística)

Para algunos autores, esta corriente estética formaría parte de un subgénero de arte encontrado u objet trouvé. Este movimiento está caracterizado por el uso de objetos que a menudo tienen una función no artística. En este sentido, estas corrientes artísticas no intentan ocultar su origen, pero los materiales son profundamente modificados ya que son expuestos en un contexto, el artístico, del cual se encuentran normalmente muy alejados. Estos elementos, a mi modo de ver, hacen prácticamente indistinguibles en sus fundamentos estéticos el junk art del objet trouvé y de otros como el art povera.

La diferencia entre ellos se encuentra en el distinto momento del tiempo en que irrumpen y la diferente geografía en que se desarrollan (el junk art surge en la década de los 50 en EEUU, el arte povera en Italia a finales de los 60...)

En cierta forma, el objetivo del junk art es mostrar al mundo que no solo con materiales nobles se pueden crear obras de arte. En este

sentido, el material de desecho es un candidato a formar parte de los recursos con los que cuenta el artista. Por sus connotaciones sociales, el movimiento artístico representa una llamada de atención a la sociedad de cara a propiciar y generalizar el reciclado global en todo el planeta. El elemento diferenciador del junk art respecto de otros movimientos que comparten prácticamente el mismo punto de vista estético, es su énfasis en la reivindicación del material de desecho como materia prima esencial de la creación artística.

Dado que el junk art propone sus creaciones a partir de de materiales que han sido tirados, desechados, es decir, elementos cuya tradicional reputación o valoración les inhabilitaría en el quehacer artístico, ello lo caracteriza como un movimiento ciertamente extremista en su momento, por oposición a los puntos de vista más conservadores que formarían parte de la corriente estética principal más tradicional o conservadora. No obstante, esta afirmación, especialmente en cuanto a lo extremo (o tal vez, excéntrico) de las propuestas, hay que considerarla con cierto relativismo, dada la incesante marea de movimientos estéticos y artísticos que se van sucediendo durante todo el siglo XX y en la actualidad.

En cuanto a los artistas destacables dentro de este movimiento, hay que decir que la mayoría de ellos, tomados individualmente, no son de amplio reconocimiento. Un aspecto especialmente destacable, que nos muestra la vitalidad del enfoque estético propugnado por el junk art es la existencia de un colectivo interdisciplinar denominado Basurama que según se expone en su página web [http://basurama.org/] "es un colectivo dedicado a la investigación, a la producción y a la gestión cultural desde 2001 que ha centrado su área de estudio y actuación en los procesos productivos, la generación de desechos que éstos implican y sus posibilidades creativas".



Leandro Lattes, "Juego de armas"



Grupo Recyclity, mobiliario urbano realizado con restos de demoliciones



Grupo Recyclity, "Cementerio de neumáticos"

2. ARTISTAS

Entre los artistas reconocidos de Basurama que practican el arte del reciclado están los siguientes.

LEANDRO LATTES

Su obra "juego de armas" está hecha con cajones de fruta reciclado

GRUPO RECYCLITY

Este colectivo holandés de arquitectos son unos expertos en la reutilización, que es adoptada como una estrategia global de diseño, incorporándola de manera decisiva en la creación de nuevos objetos. A continuación se muestran algunas interesantes obras de este colectivo en las que utilizan neumáticos y materiales de demoliciones urbanas.





Liina Lang

LIINA LANG (Miina Äkkijyrkkä)

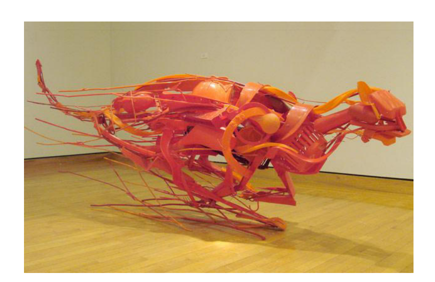
Artista finlandesa que intercambia los dos nombres. Utiliza piezas de coche de desguace y las reutiliza en erigir grandes vacas y otros animales de vivos colores en zonas boscosas de su país. En su página web se puede apreciar la belleza de sus creaciones [http://www.akkijyrkka.com/tyot/] Una muestra de su forma de trabajar mediante el ensamblado de piezas de desecho la ofrece imágenes como las de la izquierda.

SAYAKA GANZ:

Es una artista Japonesa afincada en E.E.U.U, que sólo utiliza objetos usados y desechados , normalmente plásticos y metales, el objetivo de sus obras es que esos materiales sin vida se conviertan en una forma animal con apariencia de vitalidad. Sayaka Ganz considera que el proceso de su trabajo tiene que ver con sus experiencias al crecer en países diferentes. La desconexión del lugar donde nació y la búsqueda de una nueva comunidad a la que pertenecer.









Sayaka Ganz

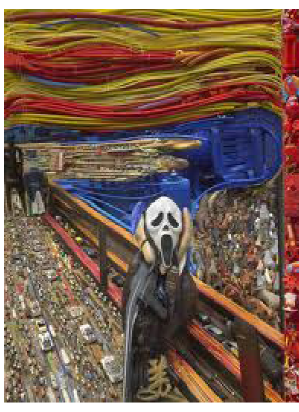
BERNARD PRAS

La obra artística de este artista consiste en la superposición de objetos reciclados mediante las técnicas de anamorfosis, aquagrabado y ensamblaje para dar vida a obras clásicas como "el grito de Munch", la "Marilyn" de Warhol . También a imágenes y personajes reconocidos como micky mouse, o la fotografía de Arthur Sasse en la que Einstein enseña la lengua. En todas sus obras juega con la óptica, ya que en todas ellas hay que adoptar una posición en el espacio o un ángulo para poder apreciar la imagen que el artista desea mostrar.









Bernard Pras

YONG HO JI

Es un artista contemporáneo de Corea. Sus pretensiones artísticas bien merecen formar parte del planteamiento que incorpora el "junk art". En palabras de este artista su deseo es : "...expresar (la idea de) que los neumáticos provienen de la naturaleza y pueden renacer en otra forma de vida, en este caso animales. Es un modo de luchar contra el consumismo reinante". Como se puede apreciar en el enfoque de este artista coreano prima el elemento figurativo y una gran precisión en la forma y los detalles de sus animales realizados a gran tamaño.



Yong Ho Ji



Wilm Delvoye

WIlM DELVOYE

Artista adscrito al neo-conceptualismo en cuyas obras se puede apreciar el papel crucial de la materia inmediata de desecho, tal como es el neumático, y su conversión en materia artística que recuerda el arte geométrico de las cruces celtas o incluso de los arabescos como los de la mezquita de Córdoba. Más que su posible adscripción al junk art, que desconozco, algunos aspectos de su obra sí encuentran cabida en los presupuestos del movimiento

... Y FIN

El arte objetual abarca un gran abanico de movimientos artísticos con diferentes fundamentos estéticos, todos ellos dentro de la época del siglo XX. (El cubismo, el collage, ready.made, dadaísmo, el objet-trouvé, fluxus, arte povera, assemblage, pop art americano, crítica del arte inglés y europeo, suport/surface, poética del objeto en brossa y madoz, la recuperación del objeto, junk art y el arte reciclado).

Siglo de renovación del arte, de respuestas que quiebran o distorsionan los sistemas más aceptados de representación o expresión artística. Estos movimientos artísticos renovadores se produjeron en Europa en las primeras décadas del SXX y tuvieron su auge en Europa desde donde se extendieron el resto del mundo.

Todos ellos tienen en común, la lucha contra las tradiciones, la novedad y la libertad como norma, el carácter experimental y la rapidez con que se suceden las propuestas unas tras otras. Huyen del arte figurativo, hacia el arte abstracto suprimiendo la personificación. Expresan la agresividad mediante la violentación de las formas y la utilización de colores estridentes. Surgen diseños geométricos y la visión simultánea de varias configuraciones de un objeto.

El arte objetual es un arte provocativo, intenta que no aceptes como válido lo establecido, intenta que el sujeto no sea un mero espectador, sino que sea parte de la obra, utilizando todo aquello que la vida y la naturaleza nos ofrece.

Todos estos movimientos a los que hacemos referencia en este trabajo, pretenden salirse del mercantilismo existente en el arte y en la sociedad, no se conforman en que el arte no es solo caballete sino que cualquier objeto cotidiano real puede ser objeto de arte.